اطلاقی لسانیات

مرتبہ پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ

ناشر: شعبۂ لسانیات

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

فہرست

اُسلوبیات

مسعود حسین

اُسلوب (پلیٹس کے مطابق جس کا عامیانہ تلفظ "اَسلوب" (بالفتحہ) ہے)
عربی لغت ہے جو فارسی سے ہوتا ہوا اردو تک پہنچا ہے جس کے معنی طریقہ، طرز اور روش کے ہوتے ہیں۔ "ادبی اُسلوب" اسی لیے طرز بیان کو کہا جاتا ہے۔ بلوم فیلڈ کی معرکتہ الآرا تصنیف Language کے ۱۹۳۳ء میں شائع ہونے کے بعد جب توضیحی لسانیات کا دور دورہ شروع ہو گیا تو اس تصنیف میں دیے گئے نظریۂ زبان کا اطلاق شعر و ادب کے غوامض کو سمجھنے کے لیے بھی کیا جانے لگا۔ ہندوستان میں توضیحی لسانیات کا پرچار راک فیلر فاؤنڈیشن کے ایک بڑے عطیہ کی مدد سے دکن کالج (پونا) میں لنگوسٹک سوسائٹی آف انڈیا کے زیر سرپرستی سمر اور ونٹر اسکول آف لنگوئسٹکس کے قیام کی شکل میں ظاہر ہوا جس میں ڈاکٹر سُنیتی کمار چٹرجی، ڈاکٹر سکمار سین، ڈاکٹر ایس۔ ایم۔ کاترے، جیسے اکابر کے ساتھ نئی پود کے ڈاکٹر پنڈت، ڈاکٹر کرشنا مورتی، ڈاکٹر سبرامنیم اور دیگر حضرات بھی استاد کی حیثیت سے مدعو کیے جاتے تھے۔ میں بھی ۱۹۵۳ء میں فرانس سے Doctorate d' Université لے کر جب شعبہ اردو، علیگڑھ مسلم یونیورسٹی میں واپس آیا تو ان اسکولوں میں متواتر بلایا جانے لگا، جہاں ہندوستان کی زبانوں کے مختلف ماہرین کے علاوہ امریکی اسکالر ڈاکٹر فیئر بینک، داکٹر گلیسن، ڈاکٹر جان گمپرز وغیرہ بھی ان اسکولوں کی درس و تدریس میں شرکت کرنے سال بہ سال آتے رہے۔ رفتہ رفتہ ان اسکولوں کا انعقاد پونا کے علاوہ دہرہ دون، میسور اور ٹراونکور جیسے مقامات پر بھی کیا گیا۔ ان کے ذریعے تاریخی لسانیات کے علی الرغم توضیحی لسانیات کا چرچا ہندوستان کی مختلف یونیورسٹیوں میں عام ہو گیا۔ شروع شروع میں لسانیات کے مضمون کو علاقائی زبانوں کے شعبہ جات میں ذیلی طور پر پڑھایا جاتا تھا، اس کے بعد اس مضمون کے علاحدہ شعبے کھولے جانے لگے۔ علیگڑھ مسلم یونیورسٹی میں اس کا شعبہ پہلے پہل ۱۹۶۸ء میں قائم کیا گیا جس پر میرا تقرر کیا گیا، اس وقت میں عثمانیہ یونیورسٹی کے شعبۂ اردو میں پروفیسر کی حیثیت سے کام کر رہا تھا۔

میں تاریخی لسانیات میں ''اردو زبان کی ابتدا اور ارتقا'' پر ۱۹۴۵ء میں علیگڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ اردو سے پی۔ ایچ۔ ڈی کی ڈگری حاصل کر چکا تھا۔ اس کے بعد ۱۹۵۳ء میں پیرس یونیورسٹی سے توضیحی لسانیات میں Doctorate d' Université کا اعزاز بھی پا چکا تھا۔ چھ ماہ کے قیامِ لندن میں اسکول آف اورینٹل اینڈ افریکن اسٹڈیز میں پروفیسر جے۔ آر۔ فرتھ کے لکچروں سے ان کے مخصوص نظریے Sounds and Prosodies سے بھی واقفیت حاصل کر چکا تھا۔ ان کے نظریۂ صوتیات میں صوت قوسوں (Prosodies) کی اہمیت کے پیش نظر امریکی 'فونیمیات' کی تقطیعِ لسانی سے غیر مطمئن بھی ہو چکا تھا۔ یہیں سے میری دلچسپی اسلوبیات سے شروع ہوتی ہے جو زیادہ تر صوتیات اور علم اصوات (Phonology) کی سطح تک محدود رہی، حالاں کہ نوام چامسکی کی معرکۃ الآرا تصنیف Syntactic Structures شائع ہو چکی تھی۔ اور اس کے Surface Structure اور Deep Structure کے تصورات سے لسانیاتی تجزیے کا منھ ''باہر'' سے ''اندر'' کی جانب ہو چکا تھا۔

۱۹۵۹ء میں امریکہ سے واپس آنے کے بعد میں نے اُسلوبیات کی صوتیاتی سطح پر متعدد مضامین شائع کیے اور اپنے ریسرچ کے کئی طالب علموں کی توجہ اُسلوبیاتی تجزیے کی جانب منعطف کرائی۔ جن میں عثمانیہ یونیورسٹی کے مغنی تبسّم اور مسلم یونیورسٹی کے مرزا خلیل احمد بیگ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ اوّل الذکر نے پی ایچ ڈی کے لئے فانی بدایونی کی شاعری پر مقالہ اور غالب کے ''بازیچۂ اصوات'' اور بے مثل ''اصواتِ شاعری'' (مشمولہ ''اردو میں لسانیاتی تحقیق'') جیسے مضامین لکھے۔ ثانی الذکر نے فاضلانہ تصنیف ''زبان، اسلوب اور اسلوبیات'' ۱۹۸۳ء کے علاوہ (۱) مسعود حسین خاں اور اسلوبیات ''۱۹۹۷'' (۲) مغرب کے چند اُسلوبیاتی نظریہ ساز ۱۹۹۷ء (۳) شعری اسلوب کا صوتیاتی مطالعہ: فیض اور اقبال کی نظمیں (تنہائی) (۴) ابوالکلام کی نثر (آج کل) (۵) نیاز فتح پوری: لسانی مزاج اور تشکیلِ اسلوب، ۱۹۹۴ء وغیرہ مضامین اس نقطۂ نظر سے لکھے۔

اس ضمن میں میرے حسب ذیل مضامین سے استفادہ کیا گیا ہے۔ جس کا اعتراف ان دونوں حضرات نے اپنی تحریروں میں کھلے دل سے کیا ہے۔

(۱) مطالعۂ شعر (صوتیاتی نقطۂ نظر سے) اردو زبان اور ادب ۱۹۶۰ء

(۲) کلام غالب کے صوتی آہنگ کا ایک پہلو ۱۹۶۱ء (آج کل غالب نمبر)

(۳) کلام غالب کے قوافی ور دیف کا صوتی آہنگ (مقالاتِ مسعود) ۱۹۸۹ء

(۴) غالب کی ایک غزل کا تجزیہ (مقالاتِ مسعود) ۱۹۸۹ء

(۵)   اقبال کی نظری و عملی شعریات: وہ تحقیقی رسالہ جو میں نے کشمیر یونیورسٹی کے اقبال انسٹی ٹیوٹ میں وزٹنگ پروفیسر کی حیثیت سے ۱۹۸۳ء میں شائع کیا اور جس پر ۱۹۸۶ میں ساہتیہ اکیڈیمی (دہلی) نے اپنا گراں قدر انعام عطا کیا۔

(٦)   اقبال کی دو طویل نظموں کی باز آفرینی ۱۹۸۳ء

(۷)   نیاز فتح پوری کا اسلوب نگارش ۱۹۸۷ء (نگار، پاکستان)

(۸)   فانی کی ایک غزل کا صوتیاتی تجزیہ (مقالاتِ مسعود) ۱۹۸۹ء

(۹)   خود نوشت سوانح "ورودِ مسعود" اور مجموعہ کلام: "دو نیم" کے دیباچوں میں بکھرے ہوئے خیالات۔

اسلوبیاتی نقطہ نظر سے میں نے ۱۹٦۰ء تا ۱۹۸۹ء میں جو تنقیدی مضامین شائع کیے ہیں ان کے بارے میں ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ یوں رقم طراز ہیں:

"اسلوبیات ایک نیا دبستانِ تنقید ہے جسے اردو میں متعارف کرنے کا سہرا پروفیسر مسعود حسین خاں کے سر ہے۔ مسعود صاحب پہلے اسکالر ہیں جنہوں نے اردو میں اسلوبیاتی مضامین لکھے اور اسکی مبادیات سے اردو داں طبقے کو روشناس کرایا۔ ۔۔۔ان مضامین کے ذریعہ ہی سے انھوں نے ایک پوری نسل کی ذہنی تربیت کا کام انجام دیا اور اپنے شاگردوں کی ایک ایسی جماعت پیدا کی جس نے اِن سے تحریک پاکر اسلوبیاتی موضوعات پر مضامین اور کتابیں لکھیں اور ان کی قائم کردہ علمی روایت کو آگے بڑھانے میں نمایاں کردار ادا کیا" (۱)

ڈاکٹر مغنی تبسّم نے اپنے مضمون "اردو تنقید کو پروفیسر مسعود حسین خاں کی دین" میں ان خیالات کا اظہار کیا ہے:

"تحقیق اور شاعری کے علاوہ ایک شعبہ جس میں مسعود صاحب کی خدمات ہمیشہ قدر کی نگاہوں سے دیکھی جائیں گی اردو تنقید ہے۔ انھوں نے تنقیدی مضامین بہت کم لکھے لیکن گنتی کے انھیں چند مضامین نے اردو تنقید میں ایک نیا دبستان کھول دیا۔ انھیں صحیح معنوں میں اردو میں جدید ہیئتی تنقید اور ادبی اُسلوبیات کا بانی کہا جاسکتا ہے............ مسعود صاحب پہلے نقاد ہیں جنہوں نے اردو تنقید کو ادبی اسلوبیات سے روشناس کرایا اور اس طرز تنقید کے عملی نمونے پیش کیے............ مسعود صاحب نے پہلی بار نظریاتی سطح پر اردو تنقید میں متن کو وہ موقف عطا کیا جس کو سماجی تنقید نے نظر انداز کر دیا تھا۔ (۲)

ایک عروضی تجزیہ: (انسٹی ٹیوٹ دُ فونیٹیک، پیرس)

جب میں ۱۹۵۲ء میں اپنے تحقیقی مقالے کے سلسلے میں پیرس یونیورسٹی کے Institute de phonétique میں اردو کی کوز (معکوس) آوازوں پر کام کر رہا تھا، اس وقت انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر پروفیسر پیئر فوشے (Pierre Fouché)

تھے جو عام صوتیات کے ماہر تھے۔ ان کے لکچروں میں ہر طالب علم کی شرکت لازمی تھی۔ طالب علموں میں یوروپی ممالک کے علاوہ ہندوستانی، عرب اور ایرانی بھی تھے۔ پروفیسر فوشے اپنے خطبات میں مختلف زبانوں کی تقابلی صوتیات کے مطالعہ پر بہت زور دیتے تھے۔ وہ خود فرانسیسی کے علاوہ لاطینی خاندان سے تعلق رکھنے والی زبانوں کے متخصص تھے۔ ان کے خطبات سننے کے بعد مجھے خیال ہوا کہ کیوں نہ اردو، فارسی اور عربی کے مشترکہ علم عروض کے پیش نظر ان زبانوں کے اوزان کا تقابلی مطالعہ کیا جائے۔ جب میں نے ایک ملاقات میں اُن سے اس کا ذکر کیا تو وہ اپنی کرسی پر سنبھل کر بیٹھ گئے۔ کہنے لگے خیال تو اچھا ہے ہمارے یہاں ایرانی اور عرب طالب علم موجود ہیں، ان سے ربط قائم کیجئے۔ یہ تینوں زبانیں مشترک رسم خط اور عروض کے باوجود تین مختلف خاندانِ السنہ سے تعلق رکھتی ہیں جن کی لسانی ساخت ایک دوسرے سے بہت مختلف ہے۔ مشترک عروض کا ماخذ عربی زبان ہے۔ جب اسکا اطلاق فارسی پر ہوا تو اس زبان کی ساخت کے مطابق زحافات کے عمل سے نئے اوزان کا اضافہ کر لیا گیا۔ جب ازمنہ وسطیٰ میں فارسی کا سیلاب ہندوستان پہنچا اور دہلی راج دھانی بنی اور اردو زبان کا پہلا ہیولیٰ وہاں تیار ہوا تو اردو شعر کے لئے اوزان کی تلاش ہوئی۔ جس طرح اردو شاعری کا چربہ فارسی کے اصنافِ سخن سے مستعار لیا گیا، فارسی کے اوزان کا استعمال بھی ایک ہند آریائی زبان کے لئے پہلی بار ہونے لگا۔ کچھ صوفی شاعروں نے ہندی کے چھندوں کو بھی آزمایا لیکن رفتہ رفتہ فارسی شاعری کی اصناف اور بحور کا چلن حاوی ہوتا گیا۔ دکنی اردو کی بیشتر شاعری اور شمالی ہند کی تمام تر شاعری فارسی کی عطا کردہ بحور اور اوزان ہی پر ہے۔ اردو کے ابتدائی شاعروں کے سامنے ہندوستانی زبانوں کے ماترِک اور وَرنِک چھندوں کے نمونے تھے، دوہا جیسی اصناف پر طبع آزمائی بھی کی گئی لیکن بالآخر فارسی مثنوی، غزل اور قصیدہ کی طرح فارسی بحور اور اوزان گھر کرتے گئے۔ عربی فارسی عروض مقداری (Quantitative) ہے۔ ہندی کا ورنک چھند بھی اسی نوعیت کا ہے، حالاں کہ ماترک چھند اس سے بالکل مختلف ہے۔

ان تمام دقتوں کے باوجود میں نے صوتیاتی انسٹی ٹیوٹ کے ایک عرب طالب علم موسیو اَفنان اور ایک ایرانی طالب علم موسیو پرویز کا تعاون حاصل کر لیا۔ انسٹی ٹیوٹ میں ریکارڈنگ کی تمام سہولتیں میسر تھیں۔ چنانچہ ہم نے عربی کی بحر ہزج کو اپنے مطالعہ کے لئے منتخب کیا۔ جس کے اصلی ارکان:

مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن ہیں۔

صغیر النساء بیگم کے مطابق "سب سے زیادہ غزلیں جو سالم بحر میں لکھی گئی ہیں (غالب کے یہاں) وہ ہزج میں ملتی ہیں" (۱) دیوانِ حافظ میں بھی اس بحر کے خوش آہنگ ہونے کی وجہ سے اس کا استعمال کثرت سے کیا گیا ہے۔ دیوانِ حافظ کی

پہلی غزل اسی بحر میں ہے۔ چنانچہ اسی بحر میں تینوں زبانوں، عربی، فارسی، اور اردو کے حسب ذیل مصرعے منتخب کیے گئے، اور ان کی قرأت تینوں زبانوں کے بولنے والوں سے ریکارڈ کی گئیں۔ مصرعے حسب ذیل ہیں:

وزن: مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن

عربی: فقیر" مَن /لہ' حرص" / غنی" کُل /لِمَن یَقنَعُ(۲)

(فقیر حریص ہوتا ہے اور غنی مکمل قانع)

فارسی: اگر آں تر /کِ شیر ازی / بہ دست آرد / دلِ مارا۔ (حافظ)

اردو: ہزاروں خوا /ہیش ایسی / کہ ہر خواہش /پہ دم نکلے۔ (غالب)

دلچسپ مشاہدہ یہ تھا کہ جب عرب دوست (افنان) اپنے مخصوص عربی لہجہ میں عربی کا مصرع پڑھتے تھے تو ہم دونوں (ایرانی پرویز اور ہندوستانی مسعود) کو وہ خارج از وزن معلوم ہوتا تھا۔ جب کہ اسی قسم کا صوتی تاثر اردو اور فارسی مصرعوں کی قرأت کے وقت عرب اور ایرانی کا تھا۔ ہم تینوں ایک دوسرے کو خارج از وزن قرار دے رہے تھے حالاں کہ ہم سب بحر ہزج سالم کے ارکان (مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن) کے دائرے میں گھوم رہے تھے۔ جس کا صاف مطلب یہ تھا کہ بحر کے ارکان کا آہنگ ہر زبان کے اپنے صوتی آہنگ سے متغائر تھا اور یہیں سے امریکی نظریہ "فونیمیات" کی خامی کا احساس ہو جاتا ہے۔ ہر زبان اپنے فقرے کے سُر یا آہنگ سے مجبور ہوتی ہے، اس لئے کہ مشترک اوزان اس آہنگ میں یکسانی نہیں لاسکتے۔ بعینہ جیسے آج ہندی کے اکثر اشعار اردو والوں کو ساقط الوزن معلوم ہوتے ہیں حالاں کہ دونوں زبانیں ہمزاد ہیں اور ایک دوسرے کا روپ۔ لیکن دونوں کا علم عروض ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہے۔ ایک کا سنسکرت ہے تو دوسرے کا عربی۔

اس تجربے کی توسیع حافظ کی ان غزلوں پر کی گئی جن میں ایک مصرع فارسی کا ہے تو دوسرا عربی کا۔ بعض میں تو آدھی آدھی غزل اس دورنگی کا شکار ہے۔ مثلاً ردیف "ی" کی ذیل کی غزل کو لیجئے جس میں اشعار کی کل تعداد دس ہے جس میں عربی مصرعوں کی تعداد پانچ ہے: اس غزل کی ابتدا ہی عربی مصرعے سے ہوتی ہے۔

کَتَبتُ قِصّۃَ شَوقِی وَمَد مَعِی بَاک(۱)

میں نے اپنے عشق کا قصّہ لکھا اور میری آنکھیں رو رہی ہیں۔

بیا کہ بے تو بجاں آمدم زغمناکی

(آجا اس لئے کہ تیرے بغیر غم کی وجہ سے جان سے عاجز ہوں۔)

بسا کہ گفتہ ام از شوق بادو دیدۂ خویش

(بسا اوقات میں نے اپنی دونوں آنکھوں سے از روئے شوق کہا ہے)

ایا مَنَازِلَ سَلّمٰی وَاَیّنَ سَلّمٰکِ

(اے سلمیٰ کے مقامات تیری سلمیٰ کہاں ہے)

عجیب واقعہ وبس غریب حادثہ ایست

(عجیب واقعہ اور بہت نادر حادثہ ہے)

اَنَا اَضطَربّتُ قَتِیلاً وَقَاتِلِی شَاکِ

(میں قتل ہو کر تڑپا، اور میرا قاتل شاکی ہے)

صبا عبیر فشاں گشت، ساقیا، بر خیز

(اے ساقی اُٹھ، صبا عبیر فشاں ہو گئی ہے)

وَھاتِ شَمۡشَۃِ کَرمُ مُطیّبٍ زَاکِ

(اور پاک وصاف انگور کی شراب لا)

اثر نماند ز من بے شمائلت آرے

(تیری صورت کے بغیر میرا نشان نہ رہا، ہاں)

اَریٰ مَاثرِ مَحیَایَ مِن مَحیّاکِ

(میں اپنی زندگی کے نشان تیری صورت سے سمجھتا ہوں)

جب اس غزل کے اشعار عرب وایرانی طالب علم پڑھتے تھے تو ایرانی عرب کا منھ تکتا تھا، یعنی چہ؟ اور عرب ایرانی کے عربی تلفظات سے محظوظ ہوتا تھا اور مسکراتا تھا۔ حقیقت یہ تھی کہ دونوں، عربی کے مصرعوں کی ادائیگی، ارکانِ بحر سے بے خبر اپنے اپنے لہجوں کے مطابق کرتے تھے۔ بحر مضارع کے ارکان (مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن) دونوں میں تال میل نہیں کر سکے اور ارکانِ بحر کی یکسانی کے باوجود عربی، زبان کا آہنگ، فارسی زبان کے آہنگ سے ہم دگر نہ ہو سکا۔ یعنی دونوں زبانوں کا سُر لہجہ ارکانِ بحر کی تقطیع پر حاوی ہو جاتا تھا اس حد تک کہ ایک زبان کا سامع دوسرے زبان والے کو خارج از بحر کہنے پر مجبور تھا۔ ہر زبان میں نحوی ساخت میں مفرد فونیم کئی طرح کے رشتوں اور انسلاک کے پابند ہوتے ہیں جن کا تجزیہ بلوم فیلڈ کے فونیمی نظریے سے ممکن نہیں اسکے لئے ہمیں برطانوی پروفیسر جے۔ آر۔

فرتھ کے Sounds and Prosodies میں دیے ہوئے نظریے کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے جہاں فونیم کی ماورا ''خصوصیات'' کو پیش نظر رکھنا پڑتا ہے۔ فونیمی نظریے کی بے بسی کا احساس علم عروض اور بحر و اوزان کی سطح پر زیادہ واضح ہو جاتا ہے مثلاً میں جب غالب کا بحر ہزج سالم میں یہ شعر پڑھتا ہوں:

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دَم نکلے

بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے۔

تو میرا آہنگ، ضروری نہیں کہ مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن کے آہنگ کو اختیار کرے، کیونکہ ایسی صورت میں اسکی لے یہ ہو گی

ہزاروں خوا / ہشیں ایسی / کہ ہر خواہش / پہ دم نکلے۔

اس مصرع کی یہ تقطیع میرے اردو لہجے سے مختلف ہے جو اس طرح کا ہو گا: ہزاروں خواہشیں ایسی / کہ ہر خواہش پہ / دم نکلے / بہت نکلے مرے ارمان / لیکن پھر بھی / کم نکلے / یہی صورت عربی اور فارسی مصرعوں کی قرأت کی تھی۔ یعنی ارکانِ بحر پر لسانی سُر لہر (Intonation) کے غلبے کی وجہ سے ''صوتیاتی عروض'' چھا جاتا تھا جو ''صوتی قوسوں'' کی شکل میں الفاظ اور جملوں میں نمایاں ہوتی ہیں۔(۱)

چنانچہ بحر کے ارکان اور ان ''صوتیاتی قوسوں'' میں ہم آہنگی نہ ہونے کی وجہ سے ایک ہی بحر میں اردو فارسی اور عربی اشعار ان زبانوں کے بولنے والوں کو ساقط الوزن لگتے ہیں۔ زبان ایک زندہ اور ''بولتی حقیقت'' ہے۔ یہ آوازوں کے مجموعے کی لاش نہیں جسکا امریکی دبستانِ لسانیات پوسٹ مارٹم کرتا رہا ہے۔ یہ اگر لاش ہے بھی تو زندہ لاش ہے جو متحرک اور رواں دواں ہے جس سے لہجہ کا سُر (اتار چڑھاؤ) بنتا ہے۔ جو خود اپنے اندر معنی کی مسلمات رکھتا ہے۔ سچّی زبان کا صوتی تجزیہ اپنی جگہ پر ایک حقیقت رکھتا ہے لیکن اس کے علی الرغم اس زبان کی ''صوتی کلّیت'' کا اپنا مقام ہوتا ہے زبان محض ایک ''بازیچۂ اصوات'' نہیں یہ اظہار کی ایک لہر ہے ایک سُر ہے ایک آہنگ ہے۔

تجزیۂ صوت کا ایک اور تجربہ۔

۱۹۸۲ ء میں جب میں اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی میں بحیثیت وزٹنگ پروفیسر کام کر رہا تھا۔ اور اقبال پر اپنے تحقیقی رسالے (جس پر ۱۹۸۴ء میں ساہتیہ اکادمی دہلی نے مجھے اپنے گراں قدر ایوارڈ سے نوازا) ''اقبال کی نظری و عملی شعریات'' پر کام کر رہا تھا تو مجھے ایک روز یک لخت احساس ہوا کہ ادائیگی صوت کی بھی زبان کے جملوں کی طرح دو سطحیں

ہوتی ہیں ایک اندرونی یا داخلی اور دوسری خارجی یا تکلمی۔ اقبال دیگر اہل پنجاب کی طرح "ق" کی ادائیگی پر قدرت نہیں رکھتے تھے۔ اور ساری عمر وہ خود کو "اکبال" کہا کیے: یعنی

ع "اکبال" بھی "اقبال سے آگاہ نہیں ہے

چوں کہ ان کا کلام "ق" کی تحریری شکل سے بھرا پڑا ہے۔ جو خاموشی میں تخلیق شعر کے وقت یقیناً "ک" تصور ہوتا ہوگا تو کیا ان کے کلام میں "ق" اور "ک" کے صوتی انتشار کا اس لحاظ سے مطالعہ نہیں کیا جا سکتا؟ اس کے لئے میں نے بالِ جبرئیل سے حسب ذیل غزل کا انتخاب کیا جس میں "ق" کا قافیہ پایا جاتا ہے اور ساتھ ساتھ "ک" سے مرکب بہت سے الفاظ اشعار کے متن میں درج ہیں۔ اس غزل کے تمام "ق" تخلیقی عمل میں اقبال کے ذہن میں "ک" بن کر ابھرے ہوں گے یعنی اندرونی تکلم "ق" کے بجائے "ک" کا ہوگا۔ ایسی صورت میں اس غزل کا صوتی آہنگ بالکل بدل جاتا ہے۔ اسکی بدلی ہوئی شکل اس وقت نمایاں ہوتی ہے جب اس غزل کی تبدیلی صوت کے ساتھ قرأت کی جائے۔

غزل کی تحریری شکل	غزل کی تخلیقی شکل
ہزار خوف ہو لیکن زباں ہو دل کی رفیق	ہزار خوف ہو، لیکن زباں ہو دل کی رفیک
یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق	یہی رہا ہے ازل سے کلندروں کا طریک
ہجوم کیوں ہے زیادہ شراب خانے میں	ہجوم کیوں ہے زیادہ شراب خانے میں
فقط یہ بات کہ پیر مغاں ہے مرد خلیق	فکت یہ بات کہ پیر مغاں ہے مردِ خلیک
علاجِ ضعفِ یقین ان سے ہو نہیں سکتا	علاج ضعف یکیں ان سے ہو نہیں سکتا
غریب اگرچہ ہیں رازی کے نکتہ ہائے دقیق	غریب اگرچہ ہیں رازی کے نکتہ ہائے دکیک
مرید سادہ تو رو رو کے ہو گیا تائب	مرید سادہ تو رو رو کے ہو گیا تائب
خدا کرے کہ ملے شیخ کو بھی یہ توفیق	خدا کرے کہ ملے شیخ کو بھی یہ توفیک
اُسی طلسم کہن میں اسیر ہے آدم	اُسی طلسم کہن میں اسیر ہے آدم

بغل میں اُس کی ہیں اب تک بتانِ عہد عتیق　　　بغل میں اُس کی ہیں اب تک بتانِ عہد عتیک

مرے لئے تو ہے اقرار باللّساں بھی بہت　　　مرے ل ئے تو ہے اکرار باللساں بھی بہت
ہزار شکر کہ ملاّ ہیں صاحب تصدیق　　　ہزار شکر کہ ملاّ ہیں صاحب تصدیک

اگر ہو عشق تو ہے کفر بھی مسلمانی　　　اگر ہو عشک، تو ہے کفر بھی مسلمانی
نہ ہو تو مردِ مسلماں بھی کافر و زندیق　　　نہ ہو تو مردِ مسلماں بھی کافر و زندیک

اس غزل کے ''بازیچۂ اصوات'' میں ۱۹ غشائی بند شیہ مصمتے ''ک'' ہیں جن میں ۱۳ حلقی بند شیہ مصمتے ''ق'' کے اضافے کے بعد ''ک'' کی کل تعداد ۳۲ ہو جاتی ہے۔ اس تبدیلی کا اثر اس غزل کے پورے آہنگ پر پڑتا ہے۔ اس لیے کہ غشائی ''ک'' کا تلفظ کار (Articulator) گلے کا اگلا حصّہ ہے جب کہ حلقی آواز ''ق'' کا تلفظ کار گلے کا پچھلا حصّہ۔ مخارج کی اس تبدیلی کا اثر صوتی آہنگ پر پڑنا ضروری ہے۔ اس تبدیلی اور اسکے اثرات کو بہتر طریقے پر ان موسیقاروں کے یہاں دیکھا جاسکتا ہے۔ جو ''غزل گائیکی'' میں نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ مثلاً جگ جیت سنگھ کی جو اس وقت غزل گائیکی میں ہندوستان کے اندر امام ہیں اور جنھوں نے مشق و مزاولت کے ذریعے ''ق'' کے تلفظ پر خاصی قدرت حاصل کر لی ہے کہیں کہیں بقول غالب ان کی بھی ''ٹھیک'' نکل جاتی ہے۔ خاص طور پر جب یہ مصمتہ آخر میں آتا ہے یا ایسی صوتیاتی فضا میں جو ان کے کنٹرول سے باہر ہے مثلاً

ع　　وہ وصال اور وہ فراق کہاں

میں ''ک'' کے زیر اثر وہ ''ق'' کا بھرپور تلفظ نہیں کر سکے ہیں۔ اس قسم کی مزید مثالیں فراہم کی جاسکتی ہیں۔ اس سے ان کی لسانی شناخت کی جاسکتی ہے کہ ان کی مادری (پہلی) زبان پنجابی ہے۔ لتا منگیشکر کی مادری زبان ہر چند مراٹھی ہے لیکن احتیاط اور مشق و مزاولت کے ذریعے وہ گانے میں ''ق'' کے تلفظ میں کبھی غلطی نہیں کرتیں ممکن ہے بول چال کی زبان میں ''ق'' کی ادائیگی پر وہ پوری قدرت نہ رکھتی ہوں۔ یہاں میرا مشاہدہ تو صرف ان کی غزل گائیکی تک محدود ہے۔
غزل گائیکی کے پاکستانی کلاکاروں میں مہدی حسن کو چھوڑ کر (جو مہاجر ہیں اور جن کا تعلق اتر پردیش سے ہے) باقی بیشتر، بہ شمول پنجابی نژاد غلام علی اس علّت کا شکار ہیں۔ دوم درجے کے غزل گانے والوں کا تو کیا کہنا! جو موسیقار غزل گانے

میں ''ق'' کی صحیح مخرج سے ادائیگی پر قدرت نہیں رکھتا، اہل زبان کی نظر میں وہ فوراً گر جاتا ہے چاہے اس کی موسیقی فن اور مہارت کے اعتبار سے کتنی ہی صفات سے آراستہ کیوں نہ ہو۔

اس طرح حسنِ صوت کے اسلوبیاتی تجزیے سے لسانیات کے ڈانڈے جمالیات سے جا ملتے ہیں۔

اَدبی تنقید اور اُسلوبیات

گوپی چند نارنگ

بعض لوگ اسلوبیات کو ایک ہوّا سمجھنے لگے ہیں۔ اسلوبیات کا ذکر اُردو میں اب جس طرح جا و بیجا ہونے لگا ہے، اس سے بعض لوگوں کی اس ذہنیت کی نشاندہی ہوتی ہے کہ وہ اسلوبیات سے خوف زدہ ہیں۔ اسلوبیات نے چند برسوں میں اتنی ساکھ تو بہر حال قائم کر لی ہے کہ اب اس کو نظر انداز کرنا آسان نہیں رہا۔ اُردو کے ایک جدید نقّاد جنھوں نے بالقصد تنقید کو ''خار زار'' بنایا ہے تاکہ لوگ ''آبلہ پائی کی لذّت'' سے آشنا ہو سکیں، اس بات کا اکثر ماتم کرتے ہیں کہ جدیدیت ایک ''شعلہ بکف بغاوت'' تھی، لسانی نقّادوں نے اسے ٹھنڈا کر دیا۔ اوّل تو اُردو میں لسانی نقّاد ہی کتنے ہیں، اور اگر ہیں بھی تو انھوں نے اسلوبیاتی مضمون ہی کتنے لکھے ہیں۔ تعجّب ہے کہ وہ ''شعلہ بکف بغاوت'' جس کی مقدّس آگ کو دو درجن جیّد نقاد روشن رکھے ہوئے تھے، بقول ہمارے دوست کے اسے دو ایک لسانی نقّادوں کی شکستہ بستہ تحریروں نے ٹھنڈا کر دیا۔ یہ اگر صحیح ہے تو پھر یقیناً اسلوبیات میں کوئی خاص بات ہوگی کیونکہ جو چیز گرم رجحانات کو ٹھنڈا کر سکتی ہے، وہ سر زمین میں گرم چنگاریاں بھی بو سکتی ہے، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ اسلوبیات ایسا کوئی دعویٰ نہیں کرتی۔ ایک اور کرم فرما ہیں جنھیں اونچی سطح سے بات کرنے کا مرض ہے گویا انوار انھیں پر نازل ہو رہے ہوں، وہ ''اخلاقیاتِ تنقید'' کی دُہائی دیتے ہوئے نہیں تھکتے۔ حالانکہ ادبی ریاکاری کو آرٹ بنانے میں انھیں ملکہ حاصل ہے۔ ان کے نزدیک 'دانشوری' یہی ہے کہ اسلوبیات کے بارے میں جملے بازی کرتے رہیں اور یوں اپنے احساسِ کمتری کے زخموں کو سہلاتے رہیں۔ تنقید نگار تو خیر سمجھ میں آتا ہے کیونکہ بقراط بننے کا اُسے حق ہے، لیکن اس لائقِ احترام قبیلے میں ایک سر بر آوردہ تخلیق کار بھی ہیں جو فکشن میں اپنی ناکامیوں کا بدلہ اکثر و بیشتر تنقید سے لیتے رہتے ہیں، اور تنقید میں بھی لسانی تنقید کو بُرا بھلا کہہ کر اپنی بھکشوؤں والی بے تعلقی کا ثبوت دیتے رہتے ہیں۔ اگر ایسا کرنے سے ان کے فکشن کا بھلا ہو سکتا ہے تو لسانی تنقید کو ان کی معصومیت پر کوئی اعتراض نہ ہونا چاہیے۔ واضح رہے کہ زیرِ نظر مضمون کا روئے سخن ایسے دانشوروں سے نہیں، کیونکہ یہ پہنچے ہوئے لوگ ہیں۔ یہ اس منزل پر ہیں جہاں ہر منزل بجز خود پرستی کے ختم ہو جاتی ہے۔ یوں تو اس مضمون میں خاکسار

نے بنیادی مباحث کو بھی چھیڑا ہے، اور ان مآخذ و مصادر کا بھی ذکر کیا ہے جن سے میں نے بہت کچھ حاصل کیا ہے اور دوسرے بھی اگر چاہیں تو حاصل کر سکتے ہیں۔ لیکن یہ مضمون یا وہ کتب جن کا حوالہ دیا گیا ہے، بھلا ایسوں کا کیا بگاڑ سکتی ہیں جو سب کچھ پہلے ہی جانتے ہیں۔ ایسے حضرات سے استدعا ہے کہ ان اوراق پر اپنا وقت ضائع نہ کریں۔ البتہ یہ ان لوگوں کے لئے ہیں جو میری طرح طالب علمانہ تجسس رکھتے ہیں، نئے علم کے جویا ہیں، یا نئے لسانی مباحث کے بارے میں زیادہ سے زیادہ جاننے کے خواہش مند ہیں۔

تو آیئے دیکھیں کہ اسلوبیات کیا ہے اور کیا نہیں ہے، اور ادبی تنقید سے اس کا کیا رشتہ ہے۔

'اسلوبیات' کی اصطلاح تنقید میں زیادہ پرانی نہیں۔ اس صدی کی چھٹی دہائی سے اسلوبیات کا استعمال اس طریقِ کار کے لئے کیا جانے لگا ہے، جس کی رو سے روایتی تنقید کے موضوعی اور تاثراتی انداز کے بجائے ادبی فن پارے کے اسلوب کا تجزیہ معروضی، لسانی اور سائنٹفک بنیادوں پر کیا جاتا ہے۔

لسانیات، سماجیات، اور نفسیات سے جو نئی روشنی پچھلی دو دہائیوں میں حاصل ہوئی ہے، بالخصوص نظریۂ ترسیل (Communication Theory) میں جو اضافے ہوئے ہیں، ان سے ادبی تنقید نے گہرا اثر قبول کیا ہے۔ تنقید کے دو نئے ضابطے جو اسلوبیات اور ساختیات کے نام سے جانے جاتے ہیں اور جن کے حوالے سے ادب کی دنیا میں نئے فلسفیانہ مباحث پیدا ہوئے ہیں، وہ انھیں اثرات کا نتیجہ ہیں۔ تاریخی اعتبار سے اسلوبیات کے مباحث مقدم ہیں، اور نظریۂ ساختیات یا اس سے متعلقہ نظریات جو پس ساختیات (Post-structuralism) کے نام سے جانے جاتے ہیں بعد میں منظر عام پر آئے، لیکن اسلوبیات کو سمجھے بغیر یا لسانیات کے بنیادی اصول وضوابط کو جانے بغیر نظریۂ ساختیات کو نیز اُن تمام فلسفیانہ مباحث کو جو 'پس ساختیات' کے تحت آتے ہیں، سمجھنا ممکن نہیں ہے۔ یہ اعتراض اکثر کیا گیا ہے کہ ان مباحث سے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ اسلوبیات کی سرحد کہاں ختم ہوتی ہے اور ساختیات کی کہاں سے شروع ہوتی ہے۔ لیکن در اصل جو لوگ لسانیات سے واقف ہیں یا بعض بنیادی لسانیاتی معلومات رکھتے ہیں، ان کے نزدیک یہ اعتراض بے اصل ہے، کیونکہ نظریۂ اسلوبیات اور نظریۂ ساختیات اگرچہ دونوں اپنے بنیادی فلسفیانہ اصول وضوابط لسانیات سے اخذ کرتے ہیں، لیکن دونوں کا دائرۂ عمل الگ الگ ہے۔ اسلوبیات یا ادبی اسلوبیات ادب یا ادبی اظہار کی ماہیت سے سروکار رکھتی ہے، جب کہ ساختیات کا دائرۂ عمل پوری انسانی زندگی، ترسیل و ابلاغ، اور تمدنِ انسانی کے تمام مظاہر پر حاوی ہے۔ ساختیات کا فلسفیانہ چیلنج یہ ہے کہ ذہنِ انسانی حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے اور حقیقت جو معروض میں موجود ہے، کس طرح پہچانی اور سمجھی جاتی ہے۔ یہ بات خاطر نشان رہنا چاہیے کہ ساختیات صرف ادب یا ادبی اظہار سے متعلق نہیں

بلکہ اساطیر، دیومالا، قدیم روایتیں، عقائد، رسم و رواج، طور طریقے، تمام ثقافتی معاشرتی مظاہر، مثلاً لباس و پوشاک، رہن سہن، خورد و نوش، بود و باش، نشست و برخاست وغیرہ، یعنی ہر وہ مظہر جس کے ذریعے ذہنِ انسانی ترسیلِ معنیٰ کرتا ہے یا ادراکِ حقیقت کرتا ہے، ساختیات کی دلچسپی کا میدان ہے۔ ادب بھی چونکہ تہذیبِ انسانی کا مظہر بلکہ خاص مظہر ہے، اس لئے ساختیات کی دلچسپی کا خاص موضوع ہے۔ ساختیاتی مباحث میں ادب کو جو مرکزیت حاصل ہے، اس کی وجہ یہی ہے۔

اسلوبیات کا بنیادی تصور اسلوب ہے۔ اسلوب (Style) کوئی نیا لفظ نہیں ہے۔ مغربی تنقید میں یہ لفظ صدیوں سے رائج ہے۔ اردو میں اسلوب کا تصور نسبۃً نیا ہے، تاہم 'زبان و بیان' ' اندازِ بیان' 'طرزِ بیان' 'طرزِ تحریر' 'لہجہ' 'رنگ' 'رنگِ سخن' وغیرہ اصطلاحیں اسلوب یا اس سے ملتے جلتے معنیٰ میں استعمال کی جاتی رہی ہیں۔ یعنی کسی بھی شاعر یا مصنف کے اندازِ بیان کے خصائص کیا ہیں، یا کسی صنف یا ہیئت میں کس طرح کی زبان استعمال ہوتی ہے یا کسی عہد میں زبان کیسی تھی اور اس کے خصائص کیا تھے، وغیرہ، یہ سب اسلوب کے مباحث ہیں۔ ادب کی کوئی پہچان اسلوب کے بغیر مکمل نہیں۔ لیکن اکثر اس بارے میں اشاروں سے کام لیا جاتا رہا ہے، اور تنقیدی روایت میں ان مباحث کے نقوش کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ اس روایت کے مقابلے میں جدید لسانیات نے اسلوبیات کا جو نیا تصور دیا ہے، اس کے بارے میں یہ بنیادی بات واضح ہونا چاہئے کہ اسلوبیات کی رُو سے اسلوب کا تصور، اس تصوّرِ اسلوب سے مختلف ہے جو مغربی ادبی تنقید یا اس کے اثر سے رائج رہا ہے، نیز یہ اس تصور سے بھی مختلف ہے جو علمِ بدیع و بیان کے تحت مشرقی ادبی روایت کا حصّہ رہا ہے۔ مزید بر آں یہ اس تصوّر سے بھی مختلف ہے جس کا کچھ نہ کچھ ذہنی تصوّر ہم موضوعی طور پر یعنی تاثراتی طور پر قائم کر لیتے ہیں۔ مشرقی روایت میں ادبی اسلوب بدیع، و بیان کے پیرایوں کو شعر و ادب میں بروئے کار لانے اور ادبی حُسن کاری کے عمل سے عہدہ بر آ ہونے سے عبارت ہے، یعنی یہ ایسی شئے ہے جس سے ادبی اظہار کے حُسن و دلکشی میں اضافہ ہوتا ہے۔ گویا اسلوب زیور ہے ادبی اظہار کا جس سے ادبی اظہار کی جاذبیت، کشش اور تاثر میں اضافہ ہوتا ہے، یعنی مشرقی روایت کی رُو سے اسلوب لازم نہیں بلکہ ایسی چیز ہے جس کا اضافہ کیا جاسکے۔ پس اسلوب کے قدیم، اور جدید تصور یعنی اسلوبیات کے تصور میں پہلا بڑا فرق یہی ہے کہ اسلوبیات کی رُو سے اسلوب کی حیثیت ادبی اظہار میں اضافی نہیں بلکہ اصلی ہے، یعنی اسلوب لازم ہے یا ادبی اظہار کا ناگزیر حصہ ہے، یا اُس تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے جس کے ذریعے زبان ادبی اظہار کا درجہ حاصل کرتی ہے، یعنی ادبی اسلوب سے مُراد لسانی سجاوٹ یا زینت کی چیز نہیں جس کا رد یا اختیار میکانکی ہو، بلکہ اسلوب فی نفسہ ادبی اظہار کے وجود میں پیوست ہے۔

اسلوبیات وضاحتی لسانیات (Descriptive Linguistics) کی وہ شاخ ہے جو ادبی اظہار کی ماہیت، عوامل اور خصائص سے بحث کرتی ہے، اور لسانیات چونکہ سماجی سائنس ہے، اس لئے اسلوبیات اسلوب کے مسئلے سے تاثراتی طور پر نہیں، بلکہ معروضی طور پر بحث کرتی ہے، نسبۃً قطعیت کے ساتھ اس کا تجزیہ کرتی ہے، اور مدلل سائنسی صحت کے ساتھ نتائج پیش کرتی ہے۔

اسلوبیات کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کوئی خیال، تصور، جذبہ، یا احساس زبان میں کئی طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔ زبان میں اس نوع کی یعنی پیرایۂ بیان کے اختیار کی مکمل آزادی ہے۔ شاعر یا مصنف قدم قدم پر پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال کرتا ہے۔ پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری بھی، اور اس میں ذوق، مزاج، ذاتی پسند و ناپسند، صنف یا ہیئت کے تقاضوں نیز قاری کی نوعیت کے تصوّر کو بھی دخل ہو سکتا ہے، یعنی تخلیقی اظہار کے جملہ ممکنہ امکانات جو وجود میں آ چکے ہیں اور وہ جو وقوع پذیر ہو سکتے ہیں، ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا (جس کا اختیار مصنف کو ہے) دراصل اسلوب ہے۔

ادبی اسلوبیات، تجزیاتی طریقِ کار کے استعمال سے تخلیقی اظہار کے پیرایوں کی نوعیت کا تعین کر کے ان کی درجہ بندی کرتی ہے۔ وہ اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ فنکار نے ممکنہ تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرزِ بیان کا انتخاب کس طرح کیا اور اس سے جو اسلوب خلق ہوا، اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہیں۔ یعنی وہ کون سی لسانی خصوصیات ہیں جن کی وجہ سے کسی پیرایۂ بیان کی الگ سے شناخت ممکن ہے، یا لسانی اظہار کا جو عمومی فطری انداز (Norm) ہے، اس سے کسی مصنف یا شاعر کا کوئی پیرایۂ بیان کتنا مختلف ہے، یا کسی مخصوص طرزِ اظہار میں کون کون سے لسانی خصائص پس منظر میں چلے گئے ہیں، اور کون کون سے پیش منظر میں آ گئے ہیں، اسلوبیات میں یہ عمل Foregrounding کہلاتا ہے۔

زبان کے فطری انداز کی درجہ بندی کی روشنی میں کسی خاص متن یا متون کو پرکھا جا سکتا ہے، یا منتخبہ متون کا باہمی تقابلی مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیہ، زبان کی کسی بھی سطح کو لے کر ممکن ہے۔ لسانیات میں زبان کی چار سطحیں خاص ہیں:

۱۔ صوتیات (Phonology)

۲۔ لفظیات (Morphology)

۳۔ نحویات (Syntax)

۴۔ معنیات (Semantics)

زبان ان چاروں سے مل کر متشکّل ہوتی ہے۔ خالص لسانیاتی تجزیوں میں کسی بھی سطح کو الگ سے بھی لیا جاسکتا ہے، لیکن ادبی اظہار کے تجزیے میں ہر سطح کے تصور میں زبان کا کلّی تصوّر شامل رہتا ہے۔ اس لئے کہ معنی لفظ ہے اور لفظ معنی کی اکائی کلمہ ہے اور کلمہ لفظ یا لفظوں کا مجموعہ ہے۔ اور خود لفظ آواز یا آوازوں کا مجموعہ ہے۔ یعنی اسلوبیاتی تجزیے میں خواہ ایسا ظاہر نہ کیا گیا ہو، اور سائنسی طور پر محض کسی ایک سطح کا تجزیہ کیا گیا ہو، جیسا راقم الحروف نے اپنے مضامین ''اسلوبیاتِ انیس'' یا ''اقبال کا صوتیاتی نظام'' میں عمداً کیا ہے۔ لیکن زبان کا کُلّی تصوّر بشمول معنی کے اس میں مضمر (Latent) رہتا ہے، اور اس کا اخراج لازم نہیں، جیسا کہ ناسمجھی کے باعث عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔

غرض اسلوبیاتی تجزیے میں اُن لسانی امتیازات کو نشان زد کیا جاتا ہے جن کی وجہ سے کسی فن پارے، مصنف، شاعر، ہیئت، صنف، یا عہد کی شناخت ممکن ہو۔ یہ امتیازات کئی طرح کے ہوسکتے ہیں۔

(۱) صوتیاتی (آوازوں کے نظام سے جو امتیازات قائم ہوتے ہیں، ردیف و قوافی کی خصوصیات، یا معکوسیت، ہکاریت یا غنیت کے امتیازات یا مصمتوں اور مصوتوں کا تناسب وغیرہ)۔

(۲) لفظیاتی (خاص نوع کے الفاظ کا اضافی تواتر، اسماء، اسمائے صفت، افعال وغیرہ کا تواتر اور تناسب، تراکیب وغیرہ)۔

(۳) نحویاتی (کلمے کی اقسام میں سے کسی کا خصوصی استعمال، کلمے میں لفظوں کا دروبست وغیرہ)۔

(۴) بدیعی (Rhetorical) بدیع و بیان کی امتیازی شکلیں، تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل، علامت، امیجری وغیرہ)۔

(۵) عروضی امتیازات (اوزان، بحروں، زحافات وغیرہ کا خصوصی استعمال اور امتیازات)۔

اسلوبیات کے ماہرین جو سائنسی طریقِ کار اور معروضیت پر زور دیتے ہیں، لسانی خصائص کے اضافی تواتر اور تناسب کو معلوم کرنے کے لیے کمیتی اعداد و شمار کو بنیاد بناتے ہیں۔ اب تو ان تجزیوں کے لئے کمپیوٹر کے استعمال سے نتائج کو اور بھی زیادہ صحت اور تیقن سے اخذ کیا جانے لگا ہے۔ کچھ ماہرین صرفی لسانی تصورات کو بھی تجزئے کی بنیاد بناتے ہیں، مثلاً تصریفی (Paradigmatic) اور کلماتی (Syntagmatic) شکلوں کا فرق یا چامسکی کی تشکیلی گرامر کی بنا پر ظاہری اور داخلی ساختوں کا فرق اور ان کے امتیازات وغیرہ۔

زبان میں اظہار کے امکانات لامحدود ہیں۔ کوئی بھی مصنف ممکنہ امکانات میں سے صرف چند کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ انتخاب مصنف کے لسانی عمل کا حصہ ہے اور اس کی اسلوبیاتی شناخت کی بنیاد فراہم کرتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیے سے مصنف کی پہچان بعینہ اسی طرح ممکن ہے جس طرح انسان اپنے ہاتھ کی لکیروں سے پہچانا جاتا ہے۔ اسلوبیات کے ذریعے مصنف کے لسانی اظہار کے ہاتھ کی لکیروں (Fingerprints) کا پتہ چلایا جاسکتا ہے، اور اس کی شناخت حتمی طور پر متعین کی جا

سکتی ہے۔ اشخاص کی طرح اصناف کا بھی مزاج ہوتا ہے، چنانچہ اسلوبیات کی مدد سے یہ بھی معلوم کیا جاسکتا ہے کہ باہم دگر مختلف اصناف کا اسلوبیاتی امتیاز کیا ہے، اور پیرایۂ بیان کی سطح پر وہ کس طرح ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ اشخاص اور اصناف سے ہٹ کر اسلوبیاتی تجزیے کی ایک جہت اور بھی ہے۔ چونکہ ادبی ارتقا میں اظہار کے لسانی پیرائے عہد بہ عہد تبدیل ہوتے رہتے ہیں، اسلوبیات کی مدد سے یہ معلوم کیا جاسکتا ہے کہ کس عہد میں کون سا اسلوب رائج تھا یا کسی عہد کی زبان کے لسانی امتیازات کیا تھے۔

لسانی امتیازات کی نشاندہی ادبی اظہار میں تخلیقی عمل کو سمجھنے میں ادبی انفرادیت کی بنیادوں کے تعین کے لئے بھی بیش بہا مدد فراہم کرتی ہے۔ ادبی اظہار بھی بہت کچھ رقص و موسیقی کی طرح ہے۔ رقص و سرود کی ظاہری سطح پر لطف و نشاط اور کیف و سرور کی مسحور کن فضا چھائی رہتی ہے جس میں اکثر ہم خود فراموشی کے عالم سے گزرتے ہیں اور کھو سے جاتے ہیں۔ تاہم اگر سطح کے نیچے غور سے دیکھیں تو تال، آہنگ (Rhythm) اور صوتی امتیازات کا (بظاہر پیچیدہ لیکن اصلاً سادہ) جال سا بچھا ہوا نظر آئے گا، جیسے طرح طرح کے رنگوں کا کوئی مشجر (Tapestry) ہو یا جیومیٹریکل ڈیزائن کا کوئی خوبصورت رنگارنگ فرش (Mosaic) بنا ہوا ہو۔ ادبی اظہار میں لفظوں کی ظاہری سطح کے نیچے لسانی امتیازات سے طرح طرح کے ڈیزائن بنتے ہیں۔ ان کی پہچان ادبی اسلوبیات کا خاص کام ہے۔ عروضی تجزیے سے اگر کسی شعری ہیئت یا صنف کے بارے میں عمومی نتائج (Generalisation) اخذ کئے جائیں یا کسی مصنف یا فن پارے کے لسانی خصائص کے تعین میں مدد لی جائے تو ایسے تجزئے اسلوبیات کی ذیل میں آئیں گے۔

اسلوبیات میں نتائج اخذ کرتے ہوئے اس خطرے سے آگاہ رہنا ضروری ہے کہ اسلوبیاتی تجزیہ محض ہیئاتی تجزیہ نہیں جس پر ''نئی تنقید'' کا دارومدار ہے، کیونکہ اسلوبیات کی رو سے فن پارہ صرف لفظوں کا مجموعہ یا ہیئتِ محض (Verbal Construct) نہیں ہے، نہ ہی وہ کسی بھی طرح کے ''پیغام کا سیٹ'' (Set of Messages) یا اطلاعِ محض یا معنیِ محض (Pure semantic information) کی مثال ہے، بلکہ اس کی نوعیت ان دونوں کے بیچ کی ہے اور اسلوبیات اس کے لئے Discourse کی اصطلاح استعمال کرتی ہے۔

اسلوبیاتی تجزیوں پر جو اعتراضات کئے جاسکتے ہیں، ان کی ایک خاص مثال Michael Riffaterre کا وہ مضمون ہے جس میں بودلئر کے سانٹ Les Chats کے رومن جیکب سن اور کلاؤڈ لیوائی سٹر اس کے تجزئے سے بحث کی گئی ہے۔ ملاحظہ ہو:

Jacques Ehrmann, Structuralism,1966

رفائیٹر نے سوال اُٹھایا تھا کہ اسلوبیات یہ تو بتا سکتی ہے کہ مختلف لسانی خصائص میں سے کسی فن پارے کے اپنے امتیازی خصائص کیا ہیں، لیکن اس کا فیصلہ کیسے کیا جائے گا کہ وہ کون سے خصائص ہیں جو کسی فن پارے کو جمالیاتی اعتبار سے زیادہ موثر بناتے ہیں، اور ان کا تعین کس طرح کیا جائے گا؟ اس کا جواب بعد کے ماہرینِ اسلوبیات نے یہ دیا کہ یہ اعتراض ہی در اصل غلط توقعات پر مبنی ہے، کیونکہ اسلوبیات اس طرح سے جمالیات سے علاقہ نہیں رکھتی جس طرح ادبی تنقید رکھتی ہے۔ اسلوبیات کے پاس خبر ہے نظر نہیں، جمالیاتی قدر شناسی اسلوبیات کا کام نہیں۔ اسلوبیات کا کام بس اس قدر ہے کہ وہ لسانی امتیازات کی حتمی طور پر نشان دہی کر دے۔ ان کی جمالیاتی تعینِ قدر ادبی تنقید کا کام ہے۔ اس کی توقع ادبی تنقید سے کرنا چاہئے نہ کہ اسلوبیات سے۔ رہی یہ بات کہ اسلوبیات اور ادبی تنقید میں کیا رشتہ ہے، تو اس کو میں اس سے پہلے بھی کئی بار واضح کر چکا ہوں کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل نہیں ہے۔ اُردو میں یہ غلط فہمی عام ہے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل ہے۔ غالب نے کہا تھا، ''ضد کی ہے بات اور مگر خو بری نہیں''۔ اسلوبیات کو ادبی تنقید کا بدل سمجھ کر اس سے بھڑ کنا نا سمجھی کی بات ہے۔ اور ایسا اکثر وہ لوگ کرتے ہیں جو لسانیات کے تفاعل سے ناواقفِ محض ہیں، یا وہ لسانیات اور اسلوبیات سے خائف ہیں۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ کسی بھی نئے علم سے پُرانی اجارہ داریوں کو ٹھیس پہنچتی ہے، چنانچہ کچھ کرم فرما طنز و استہزا سے کام لیتے ہیں، لیکن زیادہ تعداد اُن لوگوں کی ہے جو بات کو جانے اور سمجھے بغیر کھلم کھلا غیر علمی یا دانش دشمن (Anti-intellectual) رویہ اپناتے ہیں۔ ایسے لوگ ہماری ہمدردی کے مستحق ہیں، کیونکہ مسائل و مباحث کو سمجھنے کی مخلصانہ اور ایمان دارانہ کوشش انھوں نے نہیں کی۔ یہ حضرات شاید نہیں جانتے کہ غیر علمی رویہ اختیار کرنے، اور اس نوع کی جملے بازی سے در اصل خود انھیں کی ذہنی کم مائیگی اور مایوسی ظاہر ہوتی ہے۔ اسلوبیات نے کبھی یہ دعویٰ نہیں کیا کہ وہ تنقید ہے یا ادبی تنقید کا بدل ہے۔ البتہ اتنی بات صاف ہے کہ اسلوبیاتِ تنقید کی مدد کر سکتی ہے، اور اس کو نئی روشنی فراہم کر سکتی ہے۔ اسلوبیات کے پاس متن کے سائنسی لسانی تجزئے کا حربہ ہے۔ اس کے پاس ادبی ذوق کی نظر نہیں ہے۔ جب بھی ہم کسی فن پارے کو پڑھتے ہیں تو اپنے مزاج، معلومات اور احساس یعنی اپنے ادبی ذوق کے مطابق اس کے بارے میں کچھ نہ کچھ تاثر قائم کرتے ہیں۔ یہ جمالیاتی تاثر ہے جو در اصل ادبی تنقید کا نقطۂ آغاز ہے۔ اس کی نوعیت خالص موضوعی ہے جو ہماری ذہنی کیفیت کو ظاہر کر سکتی ہے۔ یہ تاثر صحیح بھی ہو سکتا ہے اور غلط بھی۔ اس کے بعد اسلوبیات تجزیے کا کام شروع ہوتا ہے جو خالص معروضی ہے، یعنی اسلوبیاتی ادبی تنقید کے ہاتھ میں ایک معروضی حربہ ہے۔ جیسے جیسے تجزیے کی فراہم کردہ معروضی معلومات سامنے آنے لگتی ہیں، یہ معلوم ہونے لگتا ہے کہ ابتدائی موضوعی تاثر صحیح خطوط پر تھا یا غلط خطوط پر۔ اگر تاثر غلط خطوط پر تھا تو اسلوبیات کوئی دوسرا مفروضہ یا اس سے بالعکس مفروضہ قائم

کر کے از سرِ نو تجزیے کا آغاز کر کے دوسرے مفروضے کو آزما سکتی ہے لیکن جب توثیق ہو جائے کہ تجزیاتی سفر غلط راہ پر نہیں تھا، تو تجزیاتی معلومات سے ابتدائی جمالیاتی تاثر بتدریج زیادہ واضح اور شفاف (Refine) ہونے لگتا ہے، اور لسانی خصائص کے بارے میں نئے نئے نکات سوجھنے لگتے ہیں جن سے بالآخر حتمی طور پر تخلیقی عمل کی لسانی نوعیت اور فن پارے کے امتیازی نقوش کا تعین ہو جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اسلوبیات کا کام نِمٹ جاتا ہے، اور ادبی تنقید اور جمالیات کا کام شروع ہو جاتا ہے۔ ادب کی تحسین کاری اور تعینِ قدر کا کام ادبی تنقید اور جمالیات کا کام ہے، اسلوبیات کا نہیں۔

اسلوبیات ادبی تنقید کو لسانی حسن کاری کے رازوں، لفظوں کے تخلیقی استعمال کے نازک فرق، اور ہلکے گہرے لفظیاتی اور معنیاتی امتیازات سے آگاہ کر سکتی ہے۔ رچرڈ دوتاں کا اصرار ہے کہ اسلوبیات ایسا ان مصنوعی قیود کے بغیر کر سکتی ہے جو ''نئی تنقید'' کے دبستان نے عائد کی ہیں، یعنی اسلوبیات فن پارے کا تجزیہ خلا میں نہیں کرتی۔ مزید یہ کہ اسلوبیات ابہام (Ambiguity)، علامت نگاری (Symbolism)، امیجری (Imagery)، قولِ محال Paradox یا (Irony) کی موجودگی یا عدم موجودگی کی بنا پر ترجیحات قائم نہیں کرتی، یعنی اسلوبیات اگرچہ ان سب سے بحث کرتی ہے لیکن ہرگز یہ حکم نہیں لگاتی کہ فلاں پیرایہ اعلا ہے اور فلاں ادنا، یا فلاں اسلوب بہتر ہے اور فلاں کمتر، بلکہ اسلوبیات اظہار کے لسانی امتیازات جیسے وہ ہیں، ان کا تعین کر کے اور ان کی شناخت کے کام کو پورا کر کے اپنی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہو جاتی ہے اور ادنا اعلا کا فرق قائم کرنے کے لئے ادبی تنقید کے لئے راہ چھوڑ دیتی ہے۔

البتہ اسلوبیات کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ بسیط فن پاروں کے لئے اس کا استعمال نہایت ہی مشکل ہے۔ یعنی غزل یا نظم کا تجزیہ آسان ہے اور ناول اور افسانے کا مشکل۔ نثر کے تجزیے میں یہ بھی دِقّت ہے کہ تصنیف کے کس حصے کو نمائندہ سمجھا جائے اور کس کو نظر انداز کیا جائے۔ جامع تجزیے کے لئے مواد (Corpus) کا محدود ہونا اس کے حق میں ہے۔ اسلوبیات پر اعتراض کا ایک دروازہ اس وجہ سے بھی کھل جاتا ہے کہ یہ مخصوص اصطلاحات کا استعمال کرتی ہے جو کلیۃً لسانیات سے ماخوذ ہیں، اور ادبی نقاد اکثر و بیشتر ان سے باخبر نہیں (اُردو میں بے خبری پر اِترانے والوں کی کمی نہیں، چنانچہ ترسیل کی اپنی مشکلات ہیں۔ جب عام نقادوں کا یہ حال ہے تو عام قارئین سے رشتے کی نوعیت کیا ہوگی۔ ظاہر ہے کہ اسلوبیات عام قاری کی دسترس سے باہر ہے۔ قاری سے رشتے کا انقطاع وہ قیمت ہے جو اسلوبیات کو اپنی سائنسی بنیادوں کی وجہ سے بہر حال چُکانا پڑتی ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ہر ضابطۂ علم کی یا سائنس کی اپنی اصطلاحات ہیں۔ اگر اس علم سے استفادہ کرنا ہے تو اس کی اصطلاحات کا جاننا ضروری ہے، ورنہ اس علم کی کلید ہاتھ نہ آئے گی اور ہم اس سے استفادہ نہ کر سکیں گے۔ یہی حال اسلوبیات کا بھی ہے۔ اصطلاحات در اصل تصورات ہیں جن پر کسی بھی ضابطۂ علم کی بنیاد ہوتی

ہے۔ ان اصطلاحات کو نرم کر کے یعنی سمجھا کر بیان تو کیا جا سکتا ہے لیکن ان کو چھوڑا نہیں جا سکتا۔ چنانچہ علم کے سائنسی مزاج کی خاطر کچھ تو قیمت ادا کرنی ہو گی اور کوئی قیمت اتنی بھاری نہیں ہے کہ اس کی خاطر اسلوبیات کے ذریعہ حاصل ہونے والی معروضی سائنسی بنیادوں کو ترک کر دیا جائے۔

خالص اسلوبیاتی مطالعے بالعموم اسلوبیاتی شناخت ہی کو مقدم سمجھتے ہیں، اور کسی بھی مصنف یا فن پارے کے لسانی امتیازات کو نشان زد کر دینے (Fingerprinting) کے بعد کسی نوع کی رائے زنی نہیں کرتے، تاہم ایسے مطالعات کی بھی کمی نہیں، جن میں اعداد و شمار اور اضافی تواتر (Relative Frequency) سے اخذ ہونے والے اسلوبیاتی حقائق کو مصنف کی سائکی سے یا اس کی نفسیاتی اور ذہنی ترجیحات سے مربوط کر کے دیکھا گیا ہے اور نتائج اخذ کئے گئے ہیں کہ تجربے کی لسانی تقلیب کس طرح ہوئی ہے، ملاحظہ ہو:

Leo Spitzer, Linguistics And Literary History, 1968.

یا یہ کہ اسلوبیاتی امتیازات کا مصنف کی آئیڈیولوجی سے کیا تعلق ہے، یا اس کا نظریۂ حیات کیا ہے، یا حقیقت کے تئیں اس کا رویہ کیا ہے، ملاحظہ ہو:

Erich Auerbach, Mimesis,1953.

یا لسانی امتیازات کا جمالیاتی اور جذباتی تاثیر سے کیا ربط ہے، ملاحظہ ہو:

Michael Riffaterre(حوالۂ ماسبق)

بہر حال اس بارے میں متعدد رویئے اور رجحانات ہیں۔ ایک عام رویہّ وہ ہے جس کو رینے ویلک "The Imperialism of Modern Linguistics" کہتا ہے، یعنی اسلوبیات کے حدود کو اس قدر وسیع کرنا کہ ادبی تنقید میں جو کچھ ہے، اسلوبیات کا اس سب پر اطلاق ہو سکتا ہے یا یہ کہ اسلوبیات کو ہر درد کی دوا سمجھ لیا جائے۔ ظاہر ہے یہ رویہ غلط ہے۔ اسلوبیات بس اس حد تک مفید ہے جس حد تک وہ مفید ہے۔ اس مسئلے سے بحث کرتے ہوئے Stanley Fish نے " What is stylistics and why are they saying such terrible things about It? (Approaches to Poetics, ed., Seymour Chatman, 1973)

میں وضاحت کی ہے کہ اصل اسلوبیات جس کو وہ (Affective Stylistics) کہتا ہے، یہ ہے کہ قاری جب متن کا مطالعہ کرتا ہے تو اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا، بلکہ لفظ، کلمہ، ہیئت، معنٰی، سب مجموعی طور پر بیک وقت قاری کے ذہن پر اثر انداز ہوتے ہیں، گویا قاری کا ذہنی ردِ عمل (Response) کلی ردِ عمل (Total Response)

ہو تا ہے، جزوی نہیں۔ اسلوب اور معنیٰ کی بحث کو الگ کرنا ممکن ہی نہیں، اس لئے اصل اسلوبیات وہی ہے جو قاری کے کلی ردِ عمل (Total Response) کا احاطہ کرتی ہو۔ غرض دونوں طرح کی آرا ملتی ہیں، اور ہر فریق نے اپنے دعوے کے حق میں مدلل بحث کی ہے۔ اِس مقدمے کی وضاحت کے لئے کہ اسلوب کو معنیٰ سے الگ نہیں کیا جاسکتا، دیکھئے:
Bennison Gray, Style: The Problem and its Solution, 1969; and "Stylistics: The end of a tradition", Journal of Aesthetics and Art Criticism, 31, 1973.

اس کے برعکس اس مقدمے کی مدلل بحث کے لئے کہ اسلوب کی بحث الگ سے ممکن ہے، اور خالص اسلوبیاتی تجزیے ادبی جواز رکھتے ہیں، ملاحظہ ہو:
E.D.Hirsch, "Stylistics and synonymity" In The Aims of Interpretation, 1976

یہاں مختصر وضاحت، اُردو اور اسلوبیات کے ضمن میں بھی ضروری ہے۔ اُردو میں اسلوبیات کا ذکر اگرچہ بالعموم کیا جانے لگا ہے اور عام نقاد بھی اکاّدُکا لسانیاتی اصطلاحیں استعمال کرنے لگے ہیں، لیکن در حقیقت اُردو میں اسلوبیات کا سرمایہ زیادہ وقیع نہیں ہے۔ اگرچہ لسانیات جاننے والوں کی تعداد اُردو میں خاصی ہے، مگر ایسے لوگوں کی تعداد بہت کم ہے جو لسانیات کو ادبی مطالعے میں برت سکنے پر قادر ہوں۔ اُردو میں اس نوع کے مطالعات کا آغاز مسعود حسین خاں نے کیا۔ مغنی تبسم اسے اپنی تنقید میں استعمال کرتے ہیں۔ مرزا خلیل بیگ نے بھی متعدد تجزیے کئے ہیں۔ لیکن یہ سارا کام زیادہ تر صوتیات کے حوالے سے ہے۔ اور کسی قدر عروض کے حوالے سے۔ گیان چند جین لسانیات کے ماہر ہیں، لیکن روایتی تنقید ہی کو تنقید سمجھتے ہیں، جب کہ شمس الرحمن فاروقی باقاعدہ لسانیات سے علاقہ نہیں رکھتے، لیکن ان کے لسانی اور عروضی مباحث میں اسلوبیات کا اثر ملتا ہے۔ یہاں اس مضمون کا ذکر ضروری ہے جو گیان چند جین نے لکھا تھا: ''اسلوبیاتی تنقید پر ایک نظر ''('نیادور'، لکھنؤ، اکتوبر ۱۹۸۴ء)، اور جس کا جواب مرزا خلیل بیگ نے دیا تھا: ''اسلوبیاتی تنقید پر ایک ترچھی نظر'' ('نیا دور'، لکھنؤ، اپریل ۱۹۸۶ء)۔ گیان چند جین نے اردو کے گنتی کے نمونوں کو سامنے رکھا، اور اسلوبیات سے بحیثیت ضابطۂ کے بحث نہیں کی، نہ ہی اسلوبیات اور ادبی تنقید کا رشتہ ان کے پیشِ نظر رہا جس کی ان سے توقع تھی۔ بعض کمزور نمونوں کے پیشِ نظر یہ بحث کی جاسکتی ہے کہ اسلوبیات کا اطلاق ٹھیک ہوا ہے کہ نہیں، لیکن اس سے ضابطۂ علم کی معروضی بنیاد پر کوئی حرف نہیں آتا۔ راقم الحروف کے نام اپنے خط میں جین صاحب نے وضاحت کی کہ اس بارے میں ان کی معلومات مکمل نہیں تھیں، اور انھیں صرف ٹرنر کی کتاب دستیاب ہو سکی۔ حقیقت یہ ہے کہ اس موضوع پر ٹرنر کی کتاب نہ صرف ناکافی ہے بلکہ اس اعتبار سے ناقص ہے کہ اس کا اصل موضوع اسلوبیات اور ادبی تنقید ہے ہی نہیں۔ راقم الحروف نے اپنے زیرِ نظر مضمون میں مصادر و مآخذ کا ذکر قدرے تفصیل سے عمداً کیا ہے، تا کہ ادبی تنقید کے سنجیدہ طالب علم کو

معلوم ہو کہ اسلوبیاتی مباحث کا دائرہ کتنا وسیع ہے اور ان کی سرحدیں کتنی پھیلی ہوئی ہیں۔ ان مباحث یا ان کے مبادیات کو جانے اور سمجھے بغیر اسلوبیات سے متعلق کوئی سنجیدہ گفتگو ممکن ہی نہیں۔ چونکہ خاکسار سے اکثر اسلوبیات اور ساختیات کے حوالے سے ادبی تنقید کے بارے میں پوچھا جاتا ہے، ضروری ہے کہ مختصراً ہی سہی، خاکسار اپنے موقف کی وضاحت بھی کر دے۔

اس بارے میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ اُردو میں اسلوبیاتی طور پر جو کچھ بھی لکھا گیا ہے، راقم الحروف کا معاملہ اس سب سے الگ ہے۔ اوّل یہ کہ راقم نے مجرد کسی فن پارے یعنی غزل، نظم یا افسانے کا بطور ادبی اکائی کے اسلوبیاتی تجزیہ نہیں کیا۔ ایسا تجزیہ مصنف کے پورے تخلیقی عمل کو نظر میں رکھ کر ہی ممکن ہے۔ تفصیل کے لئے تو دفتر درکار ہے، مثلاً عرض کرتا ہوں، خواہ ''راجندر سنگھ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں'' ہو یا ''انتظار حسین کا فن: متحرک ذہن کا سیال سفر'' نیز ''اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام'' یا ''اسلوبیاتِ اقبال: نظریۂ اسمیت و فعلیت کی روشنی میں'' یا ''نظیر اکبر آبادی: تہذیبی دید باز'' یا ''اسلوبیاتِ انیس'' یا ''اسلوبیاتِ میر،'' خاکسار نے کبھی کسی فن پارے سے مجرد بحث نہیں کی، بلکہ میر، انیس، نظیر، اقبال، بیدی، یا انتظار حسین کی تخلیقی شخصیت کے تناظر میں گفتگو کی ہے، اور شاعر یا مصنف کی تخلیقی انفرادیت یا اسلوبیاتی شناخت کے تعین کی کوشش کی ہے۔ اگر کہیں انفرادی فن پارے کے تجزئے کی بحث آئی بھی ہے، تو وہ یا تو ادبی انفرادیت اور تخلیقی عمل کے لسانی امتیازات کے ضمن میں ہے، یا پھر کسی ادبی مسئلے کو واضح کرنے کے لئے اسلوبیاتی تجزیے سے مدد لی ہے، جیسا کہ ''پریم چند کے فن میں Irony کا عنصر'' یا ''نیا افسانہ: علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر'' والے مضمون میں کیا گیا ہے۔ اتنی بات ظاہر ہے کہ کسی فن پارے کا مجرد اسلوبیاتی تجزیہ کرنا جتنا آسان ہے، فن پارے یا فن پاروں کو مصنف یا شاعر کی پوری تخلیقی شخصیت سے جوڑنا اور انفرادی لسانی امتیازات کی نشاندہی کرنا یا کسی صِنف یا عہد کے تناظر میں ان کا تجزیہ کرنا اتنا ہی مشکل اور صبر آزما کام ہے۔ خاکسار نے جو بھی بُرا بھلا کام کیا ہے، وہ اسی نوعیت کا ہے۔ یہ بنیادی فرق ہے اور اس تنقیدی فرق کو چونکہ بالعموم محسوس نہیں کیا جاتا، اور ساری لسانی تنقید کو ایک ہی لاٹھی سے ہانک دیا جاتا ہے، اس لئے اس کی وضاحت ضروری تھی۔

دوسرا اہم فرق یہ ہے کہ جہاں دوسرں نے زیادہ تر شاعری کی تنقید سے سروکار رکھا، خاکسار نے فکشن کے مطالعے میں بھی اسلوبیات سے کام لیا ہے اور اس کے جو بھی اچھے بُرے نمونے پیش کئے ہیں، وہ سب کے سامنے ہیں۔

تیسری بات یہ ہے کہ خاکسار نے اگرچہ صوتیات سے مدد لی ہے، لیکن صرف صوتی سطح پر تکیہ نہیں کیا، بلکہ لفظیاتی اور نحویاتی سطحوں سے بھی مدد لی ہے۔ ''ذاکر صاحب کی نثر'' اور ''خواجہ حسن نظامی'' والے مضامین سے قطع نظر ''اسلوبیاتِ

اقبال‘‘ اور’’اسلوبیاتِ میر‘‘ کے تجزیات میں ساری بحث ہی لفظیاتی اور نحویاتی ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو وہ نتائج سامنے نہ آتے جو اخذ کئے گئے ہیں۔

چوتھی اور آخری بات یہ ہے کہ خاکسار نے اگرچہ بعض تجزئے بلاشبہ انتہائی تکنیکی پیش کئے ہیں (مثلاً’’اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام‘‘ یا’’اسلوبیاتِ انیس‘‘) ، لیکن یہ خاکسار کا عام انداز نہیں ہے۔ چند تکنیکی تجزیے اس لئے ضروری تھے کہ یہ ثابت کیا جاسکے کہ تنقید کو جو موضوعی اور ذہنی عمل ہے، سائنسی معروضی بنیادوں پر استوار کیا جاسکتا ہے۔ مجھے اعتراف ہے کہ یہ تجزئے عام قارئین کے لئے نہیں تھے۔ لیکن یہ تجزئے عمداً کئے گئے تھے اور ان کا مقصد تنقید کی سائنسی معروضی بنیادوں کو واضح کرنا تھا۔

بالعموم خاکسار نے ایک الگ راہ اختیار کی ہے اور اسلوبیات کو ادبی تنقید میں ضم کر کے پیش کیا ہے۔ ایسا میرے ادبی مزاج کی وجہ سے بھی ہے۔ فکشن پر تنقید کے علاوہ اس نوع کی نسبتاً تفصیلی مثال ’’اسلوبیاتِ میر‘‘ والا مقالہ ہے جس سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ میرا عام انداز اسلوبیات اور ادبی تنقید کو مِلا کر بات کرنے کا ہے۔’’اسلوبیاتِ میر‘‘میں سارے ادبی مباحث اپنی ذہنی غذا اسلوبیاتی تجزئے سے حاصل کرتے ہیں، اور یہ اسلوبیاتی تجزیہ نحوی بھی ہے، صرفی بھی، اور صوتیاتی بھی، لیکن تجزیہ زیادہ تر آنکھوں سے اوجھل رہتا ہے اور اگر کہیں سطح پر ظاہر ہوا بھی ہے تو بھی تکنیکی معلومات سے گرانبار نہیں ہوتا اور قاری کا دامن کہیں بھی ہاتھ سے نہیں چھوٹتا۔ میں اسی کو ’جامع اسلوبیات‘ کہتا ہوں۔ یعنی ادبی مطالعے میں میرا ذہنی ردِ عمل (Response) کچھ اس طرح کا ہے کہ میں اسلوب اور معنیٰ کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا۔ بلکہ صوت، لفظ، کلمہ، ہیئت، معنیٰ، مجموعی طور پر بیک وقت کارگر رہتے ہیں، اور اگر کسی نکتے کو واضح کرنے یا اس کا سراغ لگانے کے لئے کسی ایک لسانی سطح کو الگ کرنے کی کوئی خاص ضرورت پیش نہ آئے تو میرا ذہنی ردِ عمل کُلی ہوتا ہے، جزوی نہیں۔ اور کسی ایک سطح کو الگ کرنا ضروری بھی ہو تو اس عمل کے دوران بہر حال یہ احساس حاوی رہتا ہے کہ سطحوں کا الگ کرنا مبحث کی تہہ تک پہنچنے کے لئے ہے، ورنہ بذاتہ یہ ایک مصنوعی عمل ہے، اور ہر سطح یعنی جُز اپنی کل کے ساتھ مل کر لسانی وحدت بنتا ہے اور ترسیلِ خطِ معنی میں کارگر ہوتا ہے۔ گویا اسلوبیات میرے نزدیک محض ایک حربہ ہے، کل تنقید ہرگز نہیں۔ تنقیدی عمل میں اس سے بیش بہا مدد لی جاسکتی ہے۔ اس لئے کہ تاثراتی اور جمالیاتی طور پر جو رائے قائم کی جاتی ہے اسلوبیات اس کا کھرا کھوٹا پرکھ کر تنقید کو ٹھوس تجزیاتی سائنسی معروضی بنیاد عطا کر سکتی ہے۔ واضح تکنیکی تجزیوں کا جواز فقط اتنا ہے کہ ان سے تنقیدی نتائج اخذ کئے جاسکتے ہیں۔ لیکن اگر اسلوبیات کا جوہر ذہن میں جاگزیں ہو گیا ہے تو غیر تکنیکی تجزیہ، متن کی قرأت کے دوران ذہن و شعور میں احساس کی رَو کے ساتھ ساتھ چلتا ہے اور میں اسی کو’ جامع

اسلوبیات' کہتا ہوں۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ مجھے اپنے تنقیدی عمل میں زبان کی ظاہری سطحوں کو کلی معنیاتی نظام کے ساتھ ساتھ لے کر چلنے میں ساختیات سے بھی مدد ملتی ہے، جس کی کھلی ہوئی مثالیں "سانحۂ کربلا بطورِ شعری استعارہ" یا "فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام" یا فکشن پر خاکسار کے مضامین میں مل جائیں گی۔ لیکن ساختیات ایک الگ موضوع ہے اور اس کو کسی دوسرے وقت کے لئے اُٹھار کھا جاتا ہے۔

جہاں تک مصادر کا تعلق ہے، اسلوبیات پر انگریزی اور فرانسیسی میں سینکڑوں مضامین اور کتابیں ہیں۔ ان میں لسانیات کے ماہرین کی تصانیف بھی ہیں اور ادبی نقادوں کی بھی۔ اسلوبیات کے موضوع پر کئی بین الاقوامی سیمنار اور کانفرنسیں بھی منعقد ہو چکی ہیں جن کی رودادوں میں وہ اہم مقالات بھی ملیں گے جنھوں نے ان مباحث کو آگے بڑھانے میں اور اسلوبیات کو ایک ضابطۂ علم کی حیثیت سے مستحکم کرنے میں کلیدی کردار ادا کیا ہے۔ ذیل کے مجموعہ ہائے مضامین اس بارے میں کتبِ حوالہ کا درجہ رکھتے ہیں۔ اسلوبیات کو جاننے کے لئے ان سے اور اُوپر جن کتابوں کا حوالہ دیا گیا ہے، ان سے رجوع کرنا نہایت ضروری ہے۔

1. Thomas A. Sebeok ed. Style in Language, 1960.
2. Roger Fowler ed. Essays on Style and Language, 1966.
3. Glen A. Love., and Michael Payne eds. Contemporary Essays on Style., 1969.
4. Donald C. Freeman ed., Linguistics and Literary Style. 1970
5. Seymour Chatman ed. Literary Style: A Symposium, 1971.
6. Howard S. Babb ed. Essays in Stylistic Analysis 1972.

اسلوبیات پر بعض تعارفی کتابیں بھی لکھی گئی ہیں، ان میں سے میرے نزدیک ذیل کی کتابیں اہم ہیں:

1. Epstein, E.L., Language and Style, London, 1978
2. Enkvist, Spencer, and Gregory, Linguistics and Style, Oxford, 1964
3. Widdowson, H.G., Stylistics and the Teaching of Literature, London, 1988.

4. Chapman, Raymond, Linguistics and Literature, London, 1975

5. Enkvist, N.E. Linguistic Stylistics, Hague, 1973.

6. Hough, G. Style and Stylistics, London, 1969.

اسلوبیات کو کسی خاص ملک، قوم یا نظریے سے وابستہ کرنا بھی بے خبری کی وجہ سے ہے۔ اس کو ترقی دینے والوں میں سب شامل رہے ہیں۔ اسلوبیات پر لکھنے,والوں میں روسی ہیئت پسندوں (Russian Formalits) نے بھی نمایاں حصہ لیا ہے، اور فرانسیسی، برطانوی، جرمن اور امریکی ماہرینِ لسانیات بھی پیش پیش رہے ہیں۔ ان میں ممتاز ترین نام رومن جیکب سن، لیو سپٹزر، مائیکل رفاٹیر، سٹیفن المن، اور رچرڈ اوہمن کے ہیں۔ ان کے اور دوسرے بہت سے اہم لکھنے والوں کے مقالات اور مباحث ان کتابوں میں دیکھے جاسکتے ہیں جن کا ذکر اس مضمون میں کیا گیا ہے۔

اُسلوبیاتی تنقید : ایک مطالعہ

سیدہ جعفر

بیسویں صدی کے نصفِ آخر سے ادب شناسی کے نئے امکانات اجاگر ہونے لگے۔ تنقید میں شعر کی تفہیم و تحسین کے نئے زاویے متعارف ہوئے اور ادبی تخلیق کے لیے تعینِ قدر و مقام کے بدلے ہوئے معیاروں نے نیا تشخص قائم کیا۔ اردو ادب میں تقابلی تنقید، تاثراتی اور جمالیاتی رویے، نفسیاتی تجزیے اور اشتراکی اندازِ نظر کے تحت کلیم الدین احمد، نیاز، مجنوں گورکھپوری، شبیہ الحسن، ریاض احمد، آل احمد سرور اور احتشام حسین جیسے نقادوں نے ادب کی تعبیر و تشریح کی نئی جہات دریافت کیں، اور تنقید کو نئی سمت و رفتار سے روشناس کرایا۔ اردو تنقید اپنے ادبی سفر میں مشرقی روایات کے ساتھ ساتھ مغربی افکار سے بھی روشنی حاصل کرتی اور اپنے وجود کو زیادہ تہہ دار، ہمہ گیر اور مستحکم بنانے کی کوشش کرتی رہی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو آج اردو تنقید اسی منزل کی نشان دہی کرتی جہاں ''مقدمۂ شعر و شاعری'' نے اُسے چھوڑا تھا۔

معاصر تنقید کے منظر نامے میں بعض اہم رویوں یعنی لسانیاتی تنقید اور ساختیات و پس ساختیات، نیز تانیثیت اور ردِ تشکیل نے ادبی تھیوری اور نظریۂ تنقید کو پوری طرح منقلب کر دیا ہے۔ حامدی کاشمیری نے اکتشافی تنقید کے جس اسلوب کو اپنایا ہے اس کی بنیاد اس تصور پر قائم ہے کہ شاعر لفظ و پیکر کے علامتی برتاؤ سے تجربات کے جو رنگ محل تعمیر کرتا ہے، ان کے طلسمی دروازوں کو کھولنا اکتشافی تنقید کا مقصد ہے۔ اکتشافی تنقید سے پہلے معاصر تنقید کا ایک اور رویہ لسانیاتی مطالعے کے زیرِ اثر صورت پذیر ہوا ہے۔ مسعود حسین خاں نے جدید لسانیاتی مطالعے کو فروغ دیا اور یورپ اور امریکہ کے لسانیاتی نظریات کو اردو کے قاری سے متعارف کرایا۔ مسعود حسین خاں نے لسانیات کی اعلیٰ تعلیم انگلستان، فرانس اور امریکہ میں حاصل کی۔ ان سے پہلے صرف ڈاکٹر زور کو یہ اعزاز حاصل تھا کہ انھوں نے مغرب سے علم لسانیات کا اکتساب کیا تھا۔ اس وقت صورتِ حال یہ تھی کہ نوام چومسکی (Noam Chomsky) کی تصنیف Syntactic Structures اور بلوم فیلڈ کی تحریروں نے لسانیات کی دنیا میں اپنے نئے افکار اور نظریات سے تہلکہ برپا کر دیا تھا اور نقاد ادب اور لسانیات کے باہمی ربط پر نئے زاویے سے غور و فکر کرنے لگے تھے۔ مسعود حسین خاں نے لسانیات کی مدد سے اسلوبیات کا نیا مواد فراہم کیا اور اس اندازِ نظر پر زور دیا کہ اسلوبیات، لسانیات اور ادب کے رشتے کی مظہر ہے۔ امریکی

ماہرِ اسلوبیات آر کی بالڈ اے۔ ہل کے تصورات کا اثر مسعود حسین خاں کی تحریروں میں جاری و ساری نظر آتا ہے۔ اور ان کے لسانی نظریات ان کے تجزیوں میں نفوذ کر گئے ہیں۔ ۱۹۶۶ء میں مسعود حسین خاں نے اپنے تنقیدی مضامین کا مجموعہ ''شعر و زبان'' کے نام سے شائع کیا اور اس میں اپنے نقطۂ نظر کی توضیح کی۔ مسعود حسین خاں نے لسانیاتی نقطۂ نظر سے اقبال، غالب اور فانی کے کلام کا تجزیہ پیش کیا ہے۔

تنقید کے متداول دبستانوں میں متن کو زیادہ در خورِ اعتنا تصور نہیں کیا جاتا تھا۔ متن پر غور ضرور کیا جاتا تھا لیکن اس کی حیثیت ذیلی، ضمنی اور ثانوی تھی۔ مسعود حسین خاں، فن اور ادب کی اوپری تشکیل(Super structure) کی اولیت اور تقدم کے قائل نہیں اور فن کو سماج کا ایک اپنا مستقل ادارہ تسلیم کرتے ہیں جو قائم بالذات ہے۔ اپنے ان تنقیدی تصورات کی مسعود حسین خاں نے اپنے مضامین ''سماج اور شعر'' اور ''تخلیقِ شعر'' میں تشریح کی ہے۔

شعر کی معنیاتی سطح تک پہنچنے کے لئے اس کی صوتی، صرفی اور نحوی سطحوں سے گزرنا اور ان کا تجزیہ کرنا ضروری ہے۔ یہ بات قابلِ غور ہے کہ عربی، فارسی اور اردو کے علمائے بلاغت پر یہ حقیقت منکشف ہو چکی تھی کہ شعر میں لفظوں کی جھنکار اور ان کی صوتی قدر و قیمت، ترنم اور آہنگ کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ دکنی مثنویوں کے آغاز میں ''در تعریفِ سخن'' اور ''در تعریفِ شعر'' وغیرہ کے زیرِ عنوان جن ادبی اور تنقیدی تصورات کا اظہار کیا گیا ہے، ان میں اس حقیقت کی طرف بھی بالواسطہ اشارہ موجود ہے۔ قدیم اہلِ بلاغت اور علم بدائع کے ماہرین کا تصور یہ تھا کہ تحسین شعر کے لئے محض زبان دانی اور صرف و نحو سے آگہی کافی نہیں بلکہ علمِ بیان اور علمِ بدائع کی رہبری بھی ضروری ہے۔ اس وقت تک علمِ لسانیات نے اپنی باقاعدہ شکل اور منظم صورت اختیار نہیں کی تھی۔ اس لیے ان تصورات کو کسی مقررہ عنوان کے تحت جگہ نہیں مل سکی۔ حالانکہ ان کے ابتدائی نقوش قدیم ادب کے صفحات میں اجاگر ہوئے ہیں۔

اس کے بعد گوپی چند نارنگ، مغنی تبسم اور مرزا خلیل بیگ نے اسی اندازِ تنقید سے کام لیا ہے۔ مسعود حسین خاں نے اقبال کی عملی شعریات کا تجزیہ کیا تو اقبال کے پنجابی تلفظ کو ملحوظ رکھتے ہوئے جس میں بالعموم 'ق' کو مصمتہ 'ک' سے بدل دیا جاتا ہے، وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ کلامِ اقبال میں 'ق' محض حرف ہے صوت نہیں۔ اقبال اس کے سامعی پہلو سے بہرہ مند نہیں تھے۔ اس لیے اپنے صوتی آہنگ میں وہ اسے ایک علاحدہ صوت کی حیثیت سے جگہ نہیں دے سکے اور یہ کہ غالب اور اقبال کا صوتی آہنگ فارسی کا چربہ نہیں، بلکہ ان شعراء کی شعری فرہنگ پر عجمیت کا اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ سبکِ اقبال میں مضمر امکانات کا کھوج لگانے اور اقبال کے شعری اسلوب کے تشکیلی عناصر کا تجزیہ کرنے کی یہ ایک کاوش ہے، لیکن خود اقبال نے کہا تھا:

الفاظ کے پیچوں میں الجھتے نہیں دانا
غواص کو مطلب ہے صدف سے کہ گہر سے

اسلوبیاتی تنقید کے علم بردار لسانی تجزیے کی مدد سے صدف سے گہر تک پہنچنے کا ادعا کرتے ہیں۔
اسلوبیاتی تنقید کا مطالعہ کرنے والے قاری کے ذہن میں مختلف سوالات پیدا ہوتے ہیں:

۱۔ کیا شاعر کے کلام میں مختلف نوع کی اصوات کا استعمال اور امتیاز ایک شعوری کوشش ہے؟

۲۔ کیا اسلوبیاتی تنقید، تخلیق کار اور اس کے فن پارے کے تمام زاویوں پر روشنی ڈالتی اور اہم خد و خال کو اجاگر کر سکتی ہے؟

۳۔ کیا اسلوبیاتی تنقید ایک جامع اور قابلِ اعتماد تنقیدی رویہ ہے؟

۴۔ کیا اسلوبیاتی تنقید تعینِ قدر و مقام میں ہماری رہبری کر سکتی ہے جو تنقید کا اصل منصب اور مقصد ہے؟

اسلوبیاتی تنقید اپنے محدود دائرہ عمل کی وجہ سے قاری کے بہت سے سوالات کا جواب دینے سے قاصر ہے۔ مثلاً غالب کے طرزِ ادا اور ان کے اسلوب کا تجزیہ کرنے والا اسلوبیاتی نقاد یہ تو بتا سکتا ہے کہ غالب کے کلام میں اصوات کی عددی حیثیت کیا ہے اور ان کے اسلوب کی تشکیل اور پرداخت میں ان کا کیا حصہ رہا ہے، لیکن وہ یہ نہیں بتاتا کہ غالب نے اپنے کلام میں طرزِ بیدل کی قیامت کی پذیرائی کیوں کی اور پھر اس سے روگشی کیوں اختیار کی۔ اگر اسلوبیاتی تنقید کو ایک مجرب نسخہ تسلیم کر بھی لیا جائے تو یہ ایسا نسخہ ہے جو ہر وقت قابلِ استعمال نہیں۔ مسعود حسین خاں کے مضامین کا مجموعہ ''شعر و زبان'' بارہ مضامین پر مشتمل ہے لیکن ان میں سے صرف چار مضامین لسانیاتی تنقید کے ذیل میں آ سکتے ہیں۔ مغنی تبسم کے ۳۲ مضامین میں سے صرف آٹھ مضامین میں اسلوبیاتی تجزیے سے کام لیا گیا ہے۔ خلیل بیگ کی تصنیف ''زبان، اسلوب اور اسلوبیات'' سات مضامین پر محیط ہے اور صرف تین یا چار مضامین میں اسلوبیاتی تنقید کی عملی مثالیں پیش کی گئی ہیں۔
گذشتہ چند برسوں میں نظریۂ ترسیل (Communication Theory) میں جن افکار و تصورات نے جگہ بنائی ہے، ان سے تنقید نے بھی اثر قبول کیا ہے۔ اسلوبیات اور ساختیات کے مباحث نے تنقید کو نئے طرزِ فکر سے آشنا کیا ہے۔
اسلوبیات نے ساختیات اور پس ساختیات کے نظریات کی راہ ہموار کی۔ ساختیات اور پس ساختیات ادب تک محدود نہیں، یہ تہذیبی زندگی کے مختلف شعبوں کا احاطہ کر سکتی ہے۔ اسلوبیات دراصل ساختی لسانیات (Structural Linguistics) کی وہ شاخ ہے جو ابلاغ کی ماہیت اور اس کے انسلاکات سے بحث کرتی ہے اور اس کی حیثیت ایک سماجی

علم(Social Science) کی ہے۔ اسلوبیاتی تنقید، اسلوب کا تجزیہ کر کے یہ معلوم کرنے کی کوشش کرتی ہے کہ تخلیق کار کا اسلوب، اسے دوسرے فن کاروں سے کسی طرح ممیّز کرتا اور اس کی شناخت قائم کرتا ہے۔ اس کے دائرۂ کار میں صوتیات(Phonology) لفظیات(Morphology) ، نحویات(Syntax) ، اور معنیات (Semantics) سمٹ آتے ہیں۔ اردو میں اس طرزِ تنقید کے بانی گوپی چند نارنگ ہیں۔ انھوں نے اسلوبیات، ساختیات اور پس ساختیات کے تصورات کو اردو کے قاری سے روشناس کرایا اور اپنی تنقیدی تحریروں سے انھیں تقویت پہنچائی اور استحکام عطا کیا۔

گوپی چند نارنگ کی دانست میں اسلوبیات کسی بندھے ٹکے فارمولے اور میکانکی عمل کی پابند نہیں۔ اس پیرایۂ تنقید میں آوازوں کے نظام، الفاظ کے استعمال، اسماء اور افعال کے تناسب اور علمِ بدائع اور علمِ بیان کے مختلف اجزاء کا مطالعہ کر کے اسلوب کی خصوصیات کے تعین میں مدد لی جاتی ہے۔ اپنی علمی بنیادوں، معنویت اور انفرادیت کے باوجود اسلوبیات جامع تنقید نہیں ہے۔ گوپی چند نارنگ کی مختلف تحریروں سے یہاں ان کے چند محاکمات جو اس اسلوبِ نقد سے متعلق ہیں، نقل کیے جاتے ہیں۔ ان سے اسلوبیاتی تنقید کے موقف کی وضاحت ہوتی ہے۔ گوپی چند نارنگ ادب میں بت تراشی اور بت پرستی کے قائل نہیں رہے ہیں۔ انھوں نے اپنے ادبی سفر میں کسی 'ازم' کی حلقہ بگوشی تسلیم نہیں کی اور نہ کسی ادبی نظریے کی کورانہ وکالت کو راہ دی ہے۔ انھوں نے اپنی آزادیِ فکر، وسعتِ خیال اور بالغ نظری سے ادبی اصولوں کو پرکھنے اور خوب و زشت کے معیار قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ لسانیاتی تنقید کے بارے میں ان کے یہ تصورات یک طرفہ، جانبدارانہ، مربیانہ اور پرستانہ نہیں ہیں۔ وہ لسانیاتی تنقید کے حدود اور اس کے دائرہ عمل کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں:

۱۔ اسلوبیات کے پاس خبر ہے نظر نہیں۔

۲۔ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل نہیں۔

۳۔ اسلوبیات، تنقید کی مدد کر سکتی ہے۔

۴۔ اسلوبیات کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ بسیط فن پاروں کے لئے اس کا استعمال نہایت ہی مشکل ہے۔

۵۔ اسلوبیات میرے نزدیک محض ایک حربہ ہے، کل تنقید ہرگز نہیں۔

۶۔ تنقیدی عمل میں اس سے بیش بہا مدد لی جاسکتی ہے۔

ایسے حقیقت پسندانہ نقطۂ نظر کے ساتھ اسلوبیاتی تنقید کے کسی نقاد نے اتنا جامع اور بھرپور تبصرہ پیش نہیں کیا ہے۔

گوپی چند نارنگ کے مضامین ''راجندر سنگھ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں''، ''انتظار حسین کا فن''، ''اسلوبیاتِ اقبال: نظریہ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں،'' ''نظیر اکبر آبادی تہذیبی باز دید''، ''اسلوبیاتِ انیس''، ''اسلوبیاتِ میر،'' اردو تنقید میں اسلوبیاتی شناخت کا تعین کرنے والے نمائندہ مضامین اور اردو میں اسلوبیات کے اعلیٰ ترین نمونے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے اسلوبیاتی تنقید پر اعتراض کرنے والے ان ادیبوں کے اس تصور کو کمزور اور گمراہ کن ثابت کیا ہے جو اسلوبیات کے دائرے کو صرف شاعری تک محدود تصور کرتے ہیں۔ اس غلط فہمی کا ازالہ کرنے کے لیے گوپی چند نارنگ نے نثر کے مختلف موضوعات پر اسلوبیاتی تنقید کے عملی نمونے پیش کئے ہیں۔ انھوں نے فکشن کا لسانیاتی نقطۂ نظر سے مطالعہ کیا اور اس کے کامیاب اسلوبیاتی تجزیے پیش کئے۔ خواجہ حسن نظامی اور ذاکر صاحب کی نثر سے متعلق ان کے مضامین، نیز بیدی، منٹو، انتظار حسین، سریندر پرکاش پر ان کے مضامین اسلوبیاتی تنقید کے سرمائے میں منفرد اور گراں قدر اضافے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات کو ادبی تنقید سے ہم آمیز کر کے اسے زیادہ بامعنی، تہہ دار اور مؤثر بنا دیا ہے۔ اس لیے وہ اسلوبیات کو نئی معنویت عطا کرنے والے اردو کے سب سے ممتاز نقاد تصور کئے جاتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے معنیاتی نظام کے تجزیے کے ساتھ ساتھ ساختیات کے اصولوں سے بھی مدد لی ہے۔

''سانحہ کربلا بطورِ شعری استعارہ'' اور ''فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام'' اردو میں ساختیات کے اطلاق کے بہترین نمونے ہیں جنھیں ہمیشہ حوالے کے طور پر استعمال کیا جاتا رہے گا۔ اپنے مضمون ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' میں گوپی چند نارنگ نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ ادبی اظہار کے تجزیے میں محض کسی ایک سطح کا تجزیہ نہیں کیا جاتا بلکہ اس میں زبان کا کلی تصور اور اس کے معنی کے مضمرات کا احساس بھی شامل ہوتا ہے۔

گوپی چند نارنگ رقم طراز ہیں کہ ان کے مضامین ''اسلوبیاتِ انیس'' یا ''اقبال کا صوتیاتی نظام'' میں بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک سطح کے تجزیے پر اکتفا کی گئی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان میں معنیٰ کے اخراج اور معنوی جہات سے صرفِ نظر نہیں کیا گیا ہے، حالانکہ اسلوبیاتی تنقید پر یہ اعتراض عام ہے کہ اس میں معنوی امکانات کو مکمل طور پر نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اسلوبیاتی تجزیے کے وسیلے سے ان لسانی اور تخلیقی امتیازات کی نشاندہی کی ہے جن سے کسی ادب پارے کی شناخت قائم ہوتی ہے اور اس کے توسط سے شاعر یا ادیب کے بارے میں رائے قائم کرنے کی راہ ہموار ہوتی ہے۔ اس تجزیے کے دوران، ان کی نظر صوتیات پر بھی ہوتی ہے اور اس سلسلے میں ردیف و قوافی، اصوات کی حیثیت، ہکاری اور معکوسی آوازوں، مصمتوں اور مصوتوں کے تناسب، خاص الفاظ کی تکرار، اسما، صفت اور افعال اور شعر میں ان

کی نوعیت بھی پر مرکوز ہوتی ہے۔ گوپی چند نارنگ کی دانست میں اسلوبیاتی نقاد صرف نحویاتی حقیقت ہی کو اپنا مقصود قرار نہیں دیتا اور اسلوبیاتی تنقید کا تفاعل محض نقطوں کی دروبست اور صوتی قدر اور لفظوں کی تراکیب کے موقف ہی تک محدود نہیں بلکہ وہ علمِ بدیع اور علمِ بیان سے تخلیق کے استعارے کے پیرایے پر بھی غور وخوض کرتا ہے اور اس سلسلے میں صنائع بدائع، تمثیل، علامت اور پیکر تراشی کے نمونوں کا تجزیہ بھی کرتا ہے۔ بحر کے استعمال، زحافات اور ارکان کے خصوصی موقف پر بھی نظر رکھنی پڑتی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے کلاسیکی ادب کے نمائندہ شعراء کے علاوہ معاصر فنکاروں کی ادبی تخلیقات کا بھی بڑی دیدہ وری اور نکتہ رسی کے ساتھ تجزیہ کیا ہے۔ یہاں اس کا ذکر کرنا بھی ضروری ہے کہ اپنے مخصوص اسلوبِ تنقید میں انھیں ادبی لسانیات کی جدید اور تازہ وضع کردہ اصطلاحوں سے بھی کام لینا پڑتا ہے کیونکہ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ بادہ وساغر کہے بغیر بات نہیں بنتی۔ موجودہ تہذیبی منظر نامے میں کوئی زبان اپنے خول میں بند رہ کر ترقی کی منزلیں نہیں طے کر سکتی۔ گوپی چند نارنگ ادبی معاملات میں کشادہ نظری، اخذ وقبول اور گلوبلائزیشن (Globalisation) کے قائل رہے ہیں اور وہ مغربی ادب کے ضروری حوالوں سے احتراز نہیں کرتے۔ گوپی چند نارنگ نے فن کے ساختی وجود کا ادراک کیا اور اس کی انفرادیت کو متشکل کرنے والے ہیئتی عناصر کی تحلیل وتجزیے سے نتائج اخذ کئے ہیں۔ ہیئتی نقادوں میں جو وصف گوپی چند نارنگ کو امتیاز عطا کرتا ہے، وہ وسیع تناظر میں ادبی بصیرت وذکاوت کے ساتھ فنکار کے تخلیقی عمل کے حوالے سے مختلف ابعاد کا پتہ لگانے کی کوشش ہے۔ وہ معنیاتی سطحوں پر اس طرح روشنی ڈالتے ہیں کہ فن کا تفاعل نمایاں اور منور ہو جاتا ہے۔ یہ اردو تنقید میں گوپی چند نارنگ کا ایک اہم کارنامہ ہے۔ وہ ہمیشہ نئی توسیعات اور ادب شناسی کی نئی جہات اور تنقید کے نئے افق کے متلاشی رہے ہیں۔ چنانچہ انھوں نے اسلوبیات کی نئی معروضی اور عملی بنیادوں پر استوار طریقہ تنقید سے دلچسپی لی۔ اردو افسانے کے بارے میں ان کے تنقیدی محاکمات نقادوں کی رہبری کرتے ہیں۔ ان کے تنقیدی عمل کا آغاز لفظ شناسی سے ہوتا ہے اور لسانیاتی نظام کے مضمرات کی نشان دہی پر جن کی معنویت مسلمہ ہے، ختم ہوتا ہے۔ پریم چند، منٹو، بلونت سنگھ، سریندر پرکاش، بلراج مین را، سلام بن رزاق، محمد منشا یاد، راجیندر سنگھ بیدی اور انتظار حسین پر ان کے تنقیدی مضامین مثال میں پیش کئے جاسکتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے اردو افسانہ پر پہلی بار اس اسلوب تنقید سے ادبی معنویت کے نئے باب وا کئے۔ انھوں نے افسانے کی استعاراتی اور علامتی ہئیت اور اساطیری فضا سے مربوط لسانی ساخت کا معنی خیز تجزیہ پیش کیا ہے۔ بدیہی امور سے قطع نظر کر کے مخفی مضمرات کی کھوج کو وہ با معنی تنقید تصور کرتے ہیں۔ انھوں نے پریم چند

کی نمائندہ تخلیقات کے حوالے سے اُن کے اس طنزِ ملیح (Irony) کو واضح کیا ہے جو شطرنج کے کھلاڑی، کفن، عید گاہ، دودھ کی قیمت، سوا سیر گیہوں اور نئی بیوی جیسے افسانوں کی تلفظی فضا، فقروں اور ترسیلی پیکروں کی تہہ میں پنہاں ہے۔
اسلوبیات سے ایک منزل آگے بڑھ کر گوپی چند نارنگ نے ساختیات کے اصولوں کی بھی پذیرائی کی ہے۔ ساختیات کی تعریف کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ ساختیاتی تنقید ادبی متن اور ادبی قرأت کی ایسی شعریات وضع کرنا چاہتی ہے جو ان اصولوں اور قاعدوں کو تجریدی طور پر منضبط کر سکے جن کی رو سے ادب کی مختلف شکلیں شاعری، ناول، افسانہ وغیرہ میں وجود میں آتی ہیں۔

اپنے مضمون ''ساختیات اور ادب'' میں گوپی چند نارنگ نے سوسیور کی ساختیاتی فکر پر بڑا خیال انگیز تبصرہ کیا ہے اور اس سلسلے میں متعدد نکات کی تشریحیں پیش کی ہیں اور ساختیات کی فلسفیانہ اساس سے بحث کرتے ہوئے انھوں نے سوسیور، دریدا، لاکاں، رولاں بارت، اور فوکو وغیرہ کے تصورات سے عالمانہ انداز میں بحث کرتے ہوئے نتائج اخذ کئے ہیں۔

ساختیات کا عمل صرف ادبی تخلیق تک محدود نہیں، بلکہ اس کے دائرہ عمل میں دیومالا، رسم ورواج، عقائد، طور طریق اور ہر وہ مظہر جو ترسیل پر اثر انداز ہوتا ہے، سمٹ آتا ہے۔ ادب چونکہ تہذیبِ انسانی کا خاص مظہر ہے، اس لیے ساختیات کا موضوع بھی قرار پاتا ہے۔ گوپی چند نارنگ اردو تنقید میں ساختیات اور پس ساختیات کو روشناس کرانے والے پہلے نقاد ہیں اور اس سلسلے میں ان کی تصنیف کو جو ساختیات اور پس ساختیات سے متعلق ہے، وہی اہمیت حاصل ہے جو کسی وقت ''اردو تنقید میں مقدمہ شعر و شاعری'' کو حاصل تھی۔ یہ ادبی تصورات میں بنیادی انقلاب کا صحیفہ اور ایک عہد آفریں تصنیف ہے اور ''مقدمہ شعر و شاعری'' کی طرح اردو تنقید کے ارتقائی سفر میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے اور ایک بدلی ہوئی ادبی تھیوری کی ترجمان بھی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اردو تنقید کو ایک نئی جہت سے آشنا کیا ہے۔ اس کا اندازہ لگانا مشکل ہے کہ ساختیاتی اور پس ساختیاتی تنقید میں اردو کے کتنے نقاد گوپی چند نارنگ کے نقشِ قدم پر چل کر منزل تک پہنچ سکیں گے۔ اس کے لیے نرگس کو ہزاروں سال رونا اور فلک کو برسوں پھرنا پڑے گا ''تب خاک کے پردے'' سے کوئی نقاد نمودار ہوگا۔

(بہ شکریہ ''استعارہ''، نئی دہلی۔)

تنقید کا نیا منظر نامہ: اُسلوبیات کے حوالے سے

مرزا خلیل احمد بیگ

ادب کی تنقید ہمارے ذہنی و فکری رویّے کا ایک حصّہ ہے۔ اس رویّے میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ ادب کو سمجھنے اور پرکھنے، نیز اس کی افہام و تفہیم کے انداز بھی بدلے ہیں۔ ادب کا مطالعہ اب نئے علوم اور نئے علمی نظریات کی روشنی میں کیا جانے لگا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادبی تنقید کو اب بین العلومی (Interdisciplinary) حیثیت حاصل ہو گئی ہے۔ ادبی تنقید اب محض تاثر یا وجدانی کیفیات کے اظہار، تشبیہہ و استعارے کے بیان، نیز فصاحت و بلاغت کے ذکر تک محدود نہیں رہ گئی ہے، بلکہ اس میں ادب کے حوالے سے نفسیاتی، فلسفیانہ اور سماجی مسائل کو بھی بیان کیا جانے لگا ہے۔ اب ادب کی روایتی تنقید یعنی تاثراتی، رومانی اور جمالیاتی تنقید کے شانہ بشانہ نفسیاتی تنقید، فلسفیانہ تنقید اور سماجی تنقید بھی فروغ پا چکی ہے۔ یہ تینوں دبستانِ تنقید اپنے حربے اور طریقِ کار علی الترتیب نفسیات، فلسفہ اور سماجیات جیسے علوم سے اخذ کرتے ہیں۔ ادب کو نئے علوم کے تناظر میں رکھ کر دیکھنے کا سلسلہ تا حال جاری ہے۔ اس امر کا اعتراف ہمارے بعض نقادوں نے کھل کر کیا ہے، مثلاً جمیل جالبی اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

"گذشتہ پچاس سال کے دوران میں ہماری تنقید نے بھی سماجی علوم کی مدد سے ادب کے مطالعے کی طرح ڈالی ہے۔ نفسیات کی اصطلاحات ہمارے ہاں بھی، ادبی اصطلاحات بن کر، عام و مروّج ہو گئی ہیں۔ فلسفۂ جمالیات نے بھی ہماری تنقید کو متاثر کیا ہے۔ طبیعیات، معاشیات و حیاتیات وغیرہ کے علاوہ آثار، لوک روایت، لفظیات، اسلوبیات و ساختیات نے بھی ہماری تنقید پر اثر ڈالا۔ اسی طرح 'روایت' کی بازیافت کا مسئلہ بھی ہماری تنقید کے سامنے آیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ سارے اثرات، خواہ وہ روایت کی بازیافت کا مسئلہ ہو یا نفسیات و عمرانیات اور دوسرے سائنسی علوم سے تنقید کے دائرۂ کار کو وسعت دینے کا مسئلہ ہو، ان سب کا مخرج و منبع 'مغرب' ہے۔" (۱)

ایک اور شعبۂ علم جس نے بیسویں صدی کے نصفِ دوم میں ادبی تنقید کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے 'لسانیات' (Linguistics) ہے۔ لسانیات یا لسانیاتِ جدید کا ارتقا بیسویں صدی کے آغاز میں یورپ میں فرڈی نینڈ ڈی سسیور کے

بے مثل لسانیاتی افکار سے ہوتا ہے۔(۲) بعد کے دور میں بلوم فیلڈ(۳) کی تحریروں سے اس علم کو نظریاتی وسعت اور قطعیت حاصل ہوتی ہے۔ ۱۹۵۰ء کے آس پاس اس علم کے نئے نئے شعبے قائم ہوتے ہیں، اور اس دہائی کے اواخر میں 'اسلوبیات' (Stylistics) کی بنیاد پڑتی ہے جس کے لئے امریکی ماہرینِ لسانیات و اسلوبیات ٹامس اے۔ سیبیوک، آر کی بالڈ اے۔ ہل، ڈیل ایچ۔ ہائمز، سال سپورٹا، جان ہولینڈر اور رولاں ویلز کی خدمات لائق ستائش ہیں۔(۴)

(۲)

اسلوبیات دراصل ادب کے لسانیاتی مطالعے اور تجزیے کا دوسرا نام ہے۔ لسانیات میں چوں کہ زبان کا سائنسی مطالعہ و تجزیہ کیا جاتا ہے، اس لیے اسلوبیات بھی ادب کی زبان کے سائنسی مطالعے اور تجزیے سے ہی سروکار رکھتی ہے۔ چوں کہ ادب میں زبان کے مخصوص استعمال سے اسلوب تشکیل پاتا ہے، لہٰذا اسلوبیات کو مطالعۂ اسلوب بھی کہتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کسی شاعر یا ادیب کے اسلوب کا مطالعہ زبان کے ہی حوالے سے کیا جا سکتا ہے۔ اس طرح اسلوب کا جو مطالعہ لسانیات کی روشنی میں کیا جاتا ہے اور جس میں لسانیاتی طریقِ کار سے مدد لی جاتی ہے، اسے اسلوبیاتی مطالعہ کہتے ہیں۔ اسی مطالعے کو 'اسلوبیاتی تنقید' کا بھی نام دیا گیا ہے۔ جس طرح نفسیاتی تنقید نفسیات سے، فلسفیانہ تنقید فلسفے سے اور سماجی تنقید سماجیات سے روشنی اخذ کرتی ہے، ٹھیک اسی طرح اسلوبیاتی تنقید لسانیات سے مدد لیتی ہے۔ اسی لیے اسلوبیاتی نقاد کے لیے لسانیات کی مبادیات سے کماحقہٗ واقفیت نہایت ضروری ہے۔

اسلوبیاتی تنقید میں زبان کے ادبی اور تخلیقی استعمال کے مطالعے کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ زبان کا تعلق ایک طرف ادب سے ہے تو دوسری طرف لسانیات سے۔ زبان ادبی و شعری اظہار کا ذریعہ (Medium) تو ہے ہی، لیکن یہی زبان لسانیات کا مواد و موضوع (Content and subject matter) بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب اور لسانیات میں گہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔ لیکن دونوں میں زبان کی نوعیت جداگانہ ہے۔ ایک ادیب یا شاعر جب زبان کو ذریعۂ اظہار کے طور پر استعمال کرتا ہے تو وہ اس میں طرح طرح کے تصرفات سے کام لیتا ہے اور ضرورت پڑنے پر وہ اس میں کاٹ چھانٹ اور توڑ پھوڑ کرنے سے بھی گریز نہیں کرتا۔ اس طرح وہ لسانی ضابطوں اور قاعدوں، نیز زبان کے مروّجہ اصولوں (Norms) سے انحراف کرتا ہے جس کے نتیجے میں وہ نئے نئے لسانی سانچے تشکیل دیتا ہے، نئی نئی تراکیب اختراع کرتا ہے اور نت نئے تلازمات و انسلاکات وضع کرتا ہے۔ یہ تمام باتیں اس کے اسلوب کی تعمیر و تشکیل میں مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ ان لسانی تصرفات و اختراعات سے وہ اپنی زبان خود تخلیق کرتا ہے اور اس کے وسیلے سے اپنا جداگانہ اسلوب بھی تشکیل دیتا ہے۔ اسلوب کی اسی انفرادیت کے باعث ہم کسی ادیب یا شاعر کی پہچان قائم کرتے ہیں اور اسے دوسرے

ادیب یا شاعر سے ممیّز قرار دیتے ہیں۔ اسلوب کی اہمیت اس لیے بھی ہے کہ کسی ادیب یا شاعر کی انفرادیت جاننے کے لیے ہمیں بالآخر اس کے اسلوب کا ہی سہارا لینا پڑتا ہے، ورنہ موضوعات تو کسی کی ملکیت نہیں ہوتے۔ اس طرح زبان ایک طرف بہ طورِ ذریعۂ اظہار ادب سے اپنا رشتہ استوار کرتی ہے تو دوسری طرف وہ لسانیات کے لیے مواد و موضوع فراہم کرتی ہے۔ لسانیات زبان کے مطالعے اور تجزیے کا کام اپنے اصولوں اور طریقوں کے مطابق سر انجام دیتی ہے۔ یہی اصول اور طریقے ادبی زبان کے مطالعے اور تجزیے میں بھی بروئے عمل لائے جاتے ہیں۔ چوں کہ ادبی و تخلیقی زبان کا یہ مطالعہ قطعیت کے ساتھ منظم طور پر کیا جاتا ہے، اور اس مطالعے میں سائنسی اور معروضی انداز اختیار کیا جاتا ہے، نیز اس کی اپنی نظری بنیادیں اور عملی ضابطے ہیں، اس لیے اس کی حیثیت ایک باقاعدہ شعبۂ علم کی ہوگئی ہے جسے 'اسلوبیات' کہتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ جن کی دلچسپی کا خاص میدان اسلوبیات ہے، اپنی گراں قدر تصنیف ادبی تنقید اور اسلوبیات میں اس کے بارے میں لکھتے ہیں:

"اسلوبیات وضاحتی لسانیات (Descriptive Linguistics) کی وہ شاخ ہے جو ادبی اظہار کی ماہیت، عوامل اور خصائص سے بحث کرتی ہے۔ اور لسانیات چوں کہ سماجی سائنس ہے، اس لیے اسلوبیات اسلوب کے مسئلے سے تاثراتی طور پر نہیں، بلکہ معروضی طور پر بحث کرتی ہے، نسبتہً قطعیت کے ساتھ اس کا تجزیہ کرتی ہے، اور مدلّل سائنسی صحت کے ساتھ نتائج پیش کرتی ہے" (۵)۔

اسلوبیات کو 'ادبی اسلوبیات' (Literary Stylistics) سے ممیّز کرنے کے لئے کبھی کبھی 'لسانیاتی اسلوبیات' (Linguistic Stylistics) کی اصطلاح بھی استعمال کی جاتی ہے۔ ادبی اسلوبیات میں ادب کے مطالعے کا روایتی انداز پایا جاتا ہے، جب کہ لسانیاتی اسلوبیات کا تعلق براہِ راست لسانیات سے ہے جس میں ادبی متن یا فن پارے کی لسانیاتی خصوصیات و امتیازات (اسلوبی خصائص) کو اجاگر کیا جاتا ہے۔ یہ اسلوبی خصائص (Styly-features) زبان کی صوتی، صرفی، لغوی، نحوی اور معنیاتی سطحوں پر نشان زد کیے جاتے ہیں۔ مسعود حسین خاں جو اردو میں اسلوبیاتی تنقید کے بنیاد گذار ہیں 'اسلوبیات' پر، 'لسانیاتی اسلوبیات' کی اصطلاح کو ترجیح دیتے ہیں۔ انھوں نے اپنے ایک مضمون کا عنوان بھی "لسانیاتی اسلوبیات اور شعر" رکھا ہے، جس میں وہ لکھتے ہیں:

"لسانیاتی اسلوبیات کے عنوان سے مجھے بحث کرنے میں دو قسم کی سہولتیں مل جاتی ہیں؛ ایک تو میرا روئے سخن صرف ان ماہرینِ لسانیات کی جانب رہتا ہے جنھوں نے جدید لسانیات (توضیحی لسانیات) کا اطلاق شعر کی افہام و تفہیم پر کیا ہے،

دوسرے ان معترضین کا منہ بند ہو جاتا ہے جو لسانیات سے ناواقفِ محض ہیں اور ادبی ناقدین کے فقروں اور قولِ محال پر وجد کرتے رہتے ہیں۔" (۲)

لسانیاتی اسلوبیات کا سلسلہ ساختیات (Structuralism) سے بھی جاملتا ہے۔ ادبی اسلوبیات کو فروغ دینے والوں میں لیو سپٹزر کا نام سرِ فہرست ہے۔ ادبی اسلوبیات اپنے مزاج کے اعتبار سے معروضی اور لسانیاتی کم، اور داخلی اور ادبی زیادہ ہے۔

(۳)

یہاں اس امر کا ذکر ضروری ہے کہ اسلوبیات ادب کے مطالعے کا نام نہیں، بلکہ ادب میں زبان کے استعمال یا ادبی زبان کے مطالعے کا نام ہے جو لسانیات کی روشنی میں کیا جاتا ہے۔ یہ بات بھی ذہن نشیں رہنی چاہیے کہ ہر لسانیاتی مطالعہ اسلوبیاتی مطالعہ قرار نہیں دیا جاسکتا، لیکن ہر اسلوبیاتی مطالعہ لسانیاتی مطالعہ بھی کہا جاسکتا ہے۔ ادب کے اسلوبیاتی مطالعے کی بنیاد لسانیاتی تجزیہ پر رکھی جاتی ہے، لیکن لسانیاتی تجزیہ کے بعد متن یا فن پارے کے لسانی امتیازات کو جنھیں 'اسلوبی خصائص' (Style-features) بھی کہتے ہیں، نشان زد کرنا ضروری ہوتا ہے۔ بعض اوقات ان اسلوبی خصائص کی توجیہہ بھی اسلوبیاتی تجزیے کا جزو قرار پاتی ہے۔ اس لیے اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید کو ادب کا لسانیاتی تجزیہ اور اس تجزیے سے بر آمد ہونے والے اسلوبی خصائص کی شناخت و دریافت قرار دینا بجا ہو گا۔

اسلوبی خصائص فن پارے کے لسانی امتیازات کے حامل ہوتے ہیں، جن کی شناخت کے بغیر اسلوبیاتی مطالعہ یا تجزیہ نامکمل رہتا ہے۔ اسلوبی خصائص کو ہم کسی فن پارے کے لسانیاتی تجزیے کا نچوڑ کہہ سکتے ہیں۔ اسلوبی خصائص زبان کے مخصوص استعمال سے پیدا ہوتے ہیں۔ زبان سے متعلق ہر وہ خصوصیت اسلوبی خصوصیت کہی جاسکتی ہے جسے زبان کے عام دھارے سے الگ کیا جاسکے اور جو اپنے انوکھے پن کی وجہ سے قاری کی توجہ فوراً اپنی جانب مرکوز کر لے۔ اسلوبی خصائص ادیب کی جدتِ طبع کا بھی مظہر ہوتے ہیں اور اس کی تخلیق کو منفرد بنا دیتے ہیں۔ اسلوبی خصائص جن لسانی عناصر پر مشتمل ہوتے ہیں ان میں آوازیں، الفاظ، فقرے اور جملے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ بعض آوازوں کے نمونے (Sound patterns) یا آوازوں کی مخصوص ترتیب و تنظیم، نیز کوئی مخصوص لفظ، یا کسی لفظ کا مخصوص استعمال یا کسی فقرے اور جملے کا انوکھا استعمال اسلوبی خصوصیت کا حامل بن سکتا ہے۔ اسلوبی خصائص زبان کی تمام سطحوں پر جن میں صوتی، صرفی، لغوی، نحوی اور معنیاتی سطحیں شامل ہیں، پائے جاتے ہیں، ان تمام سطحوں پر زبان کے انوکھے، منفرد، مخصوص اور

تصرفانہ، نیز تخلیقی استعمال سے اسلوبی خصائص بر آمد ہوتے ہیں۔(۷)

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ ادبی زبان تخلیقی ہوتی ہے۔ یہ عام بول چال یا روز مرّہ کی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ عام بول چال کی زبان اپنی مروّجہ ڈگر پر چلتی ہے اور لسانی ضابطوں اور قاعدوں کی پابند ہوتی ہے۔ اس میں روایت اور چلن کا بھی پاس ہوتا ہے۔ اس کے بر عکس ادبی اور تخلیقی زبان اکثر مروجہ لسانی ضابطوں اور اصولوں سے انحراف (Deviation) کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ اس میں اکثر زبان کے معیارات (Norms) کی دانستہ اور منظم طور پر خلاف ورزی پائی جاتی ہے۔ اس میں روایت اور چلن کی پاسداری کا بھی فقدان ہوتا ہے، نیز لفظوں کو جملوں میں ترتیب دیتے وقت انتخابی پابندیوں (Selectional restrictions) کی بھی خلاف ورزی کی جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادبی اور تخلیقی سطح پر زبان کو برتنے کا ادیب کا رویّہ "ڈھیٹ" (۸) ہوتا ہے۔ لسانیات کے دبستانِ پراگ Prague School کے ممتاز ماہرِ لسانیات اور ادبی نقاد مکارووسکی نے زبان کے اسی تخلیقی عمل کو Foregrounding سے تعبیر کیا ہے (۹)، کیوں کہ ادب میں زبان کا استعمال اس کے اپنے Background کے بر عکس ہوتا ہے۔ یہ بات بدیہی ہے کہ عام بول چال میں زبان کا استعمال غیر شعوری اور خود کارانہ (Automatized) طور پر ہوتا ہے، لیکن ادب و شعر میں زبان کا استعمال شعوری کوشش و عمل کا نتیجہ ہوتا ہے اور غیر خود کارانہ (De-automatized) ہوتا ہے۔ مکارووسکی کا خیال ہے کہ شاعری کی زبان کو روایتی، یا خود کارانہ نہیں بلکہ غیر خود کارانہ اور Foregrounded ہونا چاہیے (۱۰)۔ اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب زبان کے مروجہ اصولوں، ضابطوں اور معیاروں سے انحراف کیا جائے۔

ادبی یا تخلیقی زبان لسانی انحرافات کے علاوہ لسانی نمونہ بندی (Verbal patterning) کی بھی حامل ہوتی ہے۔ لسانی نمونہ بندی متن میں حسنِ ترتیب پیدا کرنے کا نام ہے۔ ایک ادبی فن کار مختلف آوازوں، لسانی سانچوں، نیز لفظوں اور ترکیبوں کے نادر نمونوں سے اپنے فن پارے میں حسنِ ترتیب پیدا کرتا ہے۔ رومن یاکوبسن نے اسی چیز کو متن کے 'Well-ordered' ہونے سے تعبیر کیا ہے۔ یہ چیز متن کی صوتی سطح سے لے کر معنیاتی سطح تک پائی جاتی ہے جس کی شناخت اور مطالعہ اسلوبیاتی تنقید کا ایک اہم حصّہ ہے۔ ہر زبان کے ادب میں صوتی، صرفی، لغوی، نحوی / قواعدی، اور معنیاتی سطح پر بے شمار اسلوبیاتی طریقے (Stylistic devices) اختیار کیے جاتے ہیں جن سے ادبی فن پارے میں حسن پیدا ہوتا ہے۔ ان تمام اسلوبیاتی طریقوں کا مطالعہ اسلوبیاتی تنقید کے دائرے میں آتا ہے۔ ہر زبان کی شاعری میں

صوت و معنی کے اتصال اور ان کے درمیان رشتوں سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید کا کام ہے کہ وہ صوت و معنی کے باہمی رشتوں کا پتا لگائے اور اس کی توجیہہ بیان کرے۔

ممتاز انگریزی نقاد اور دانشور آئی۔ اے۔ رچرڈز نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ نظم ایک 'سوٹ کیس' کی مانند ہوتی ہے جسے شاعر '' pack'' کرتا ہے اور بعد میں قاری اسے '' unpack'' کرتا ہے(۱۱)۔ یہاں سوٹ کیس کو ''پیک '' کرنے سے مراد نظم کو مختلف النوع اسلوبیاتی اور لسانیاتی خصوصیات سے پُر کرنا یعنی آراستہ کرنا ہے جو شاعر کا کام ہے اور سوٹ کیس کو ''اَن پیک'' کرنے سے مراد ان خصوصیات کی دریافت اور شناخت ہے جو قاری کا کام ہے۔ نقاد بھی ایک قاری ہوتا ہے۔ ایک ذہین قاری کسی نظم کو پڑھ کر جمالیاتی تجربے سے گزرنے کے علاوہ لسانیاتی تجربے سے بھی گزرتا ہے جس سے نظم کی زبان اور اس کے اسلوب سے متعلق بہت سے خصائص کا اسے ادراک ہو جاتا ہے، لیکن ان خوبیوں یا خصائص کو منظم طور پر نشان زد کرنے اور بیان کرنے کا کام نقاد انجام دیتا ہے۔ نقاد نظم یا فن پارے کا باریک بینی کے ساتھ مطالعہ و تجزیہ کرتا ہے اور اس کے اسلوبی خصائص کی شناخت کرتا ہے۔ گویا 'سوٹ کیس' کو ''اَن پیک'' کرنے میں وہ قاری کی مدد کرتا ہے۔

غرض کہ زبان اور اس کی تمام سطحات کے حوالے سے شعر و ادب کا کسی بھی نوع کا مطالعہ جو لسانیات کی روشنی میں کیا جاتا ہے، اسلوبیاتی مطالعہ کہلاتا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید بھی اسی کا نام ہے۔ اب جب کہ ادبی تنقید اپنے داخلی اور تاثراتی خول سے باہر نکل رہی ہے، توقع کی جاتی ہے کہ آنے والے دور میں ادب اور لسانیات کے درمیان باہمی رشتے مزید استوار ہوں گے اور ادب کے مطالعے میں لسانیات کے اطلاق کا دائرہ اور وسیع ہو گا اور اسی کے ساتھ اسلوبیاتی مطالعۂ، ادب نئے جہات و ابعاد سے روشناس ہو گا۔

(۴)

جیسا کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ اسلوبیات کا سلسلہ ساختیات (Structuralism) سے بھی ملتا ہے، لہٰذا اس امر کا ذکر یہاں، بیجا نہ ہو گا کہ روایتی نظریۂ ادب یا روایتی تنقید میں 'مصنف' (Author) کو مرکزی حیثیت حاصل تھی، لیکن دھیرے دھیرے مصنف کا طلسم ٹوٹتا گیا اور مصنف کی جگہ 'متن' (Text) کو مرکزی حیثیت حاصل ہو گئی۔ یہیں سے ساختیاتی نظریۂ ادب یا ساختیاتی تنقید کی ابتدا ہوتی ہے۔ روایتی تنقید سے ساختیات یا ساختیاتی تنقید تک کا ذہنی سفر کافی لمبا ہے۔ اس کے لیے اگر ایک طرف فرانسیسی ہئیت پسندی (French Formalism) نے راہیں ہموار کیں تو دوسری طرف روسی ہئیت پسندی (Russian Formalim) اس کے لیے معاون ثابت ہوئی۔ فرانسیسی ہئیت پسندی فرڈی

نینڈڈی سسیور کی مرہونِ منّت ہے۔ڈی سسیور کی کتاب Course in General Linguistics جو اس کی وفات کے بعد ۱۹۱۶ ء میں شائع ہوئی، ساختیاتی نظریے کا نقطۂ آغاز ہے۔ روسی ہئیت پسندی نے ماسکو لنگوسٹک سرکل (Moscow Linguistic Circle) کے زیرِ اثر پندرہ سال تک (۱۹۱۵ء تا ۱۹۳۰ء) فروغ پایا۔ اس تنظیم سے وابستہ بہت سے دانشور سیاسی بندشوں کی وجہ سے بعد میں دبستانِ پراگ (Prague School) سے وابستہ ہو گئے جن میں سے رومن یاکوبسن نے کافی شہرت پائی۔ مکاروو سکی کا تعلق بھی اسی دبستان سے تھا۔ روسی ہئیت پسندی اور ساختیات سے اس کے رشتے کے بارے میں ناصر عباس نیّر لکھتے ہیں:

''ایک تحریک کے طور پر ہئیت پسندی روس میں کم و بیش دس برس تک فعال رہی۔ یہی زمانہ روس میں مارکسزم / سوشلزم کے ہمہ جہت فروغ کا بھی ہے جس میں کسی انفرادی، فکری، تخلیقی اور غیر افادی سرگرمی کی گنجائش نہیں تھی۔ چنانچہ ہئیت پسندی جو ایک سائنسی طرز کی خالص ادبی تھیوری کی جستجو میں تھی سٹالن کے زیرِ عتاب آئی، اور اس پر پابندی لگا دی گئی۔ نتیجۃً ہئیت پسندوں کو یا تو جلاوطن کر دیا گیا یا خاموش، اور ان کے کام کی اشاعت ممنوع قرار دے دی گئی۔ یہی سیاسی جبر بعد ازاں بھیس بدل بدل کر ان تمام تنقیدی تصورات اور تعقلات سے متصادم ہوتا رہا ہے جو مارکسی تنقیدی فکر سے ہم آہنگ نہیں ہیں۔ روسی ہئیت پسندی نے چوں کہ ادب کے بنیادی سوالات کو جدید عہد کے مجموعی فکری مزاج کے تحت چھیڑا تھا، اور ادب کی بنیادی حقیقت یعنی 'ادبیت' (Literariness) کو سائنسی ضابطوں میں بیان کرنے کی کوشش کی تھی، اس لیے روس میں اس پر سیاسی بندشیں اس کا کچھ نہیں بگاڑ سکیں، اور بیسویں صدی کے نصفِ آخر میں جب ساختیات کا چلن ہوا تو روسی ہئیت پسندی، ایک مخفی خزانے کی طرح دریافت کر لی گئی۔ اسے نہ صرف 'نئی تنقید' سے ہم آہنگ بلکہ 'ساختیات' کا پیش رو بھی تسلیم کر لیا گیا''۔ (۱۲)

ساختیات یا ساختیاتی نظریۂ ادب و تنقید کو اس وقت تک مکمل فروغ حاصل نہیں ہوا جب تک کہ امریکی ساختیاتی لسانیات (American Structural Linguistics) کا ارتقا عمل میں نہیں آ گیا۔ اس کے ارتقا کا سہرا بلوم فیلڈ کے سر ہے جس کی عہد آفریں کتاب Language ۱۹۳۳ ء میں نیویارک سے شائع ہوئی۔ بلوم فیلڈ کا طلسم ۱۹۵۰ء کی دہائی تک قائم رہا۔ اس کے بعد امریکی ساختیاتی لسانیات کے افق پر نوام چامسکی نمودار ہوا جس کی کتاب Syntactic Structures کی ۱۹۵۷ء میں اشاعت سے دنیائے لسانیات میں ایک زبردست انقلاب پیدا ہو گیا۔ چامسکی کا فسوں ۱۹۷۰ء کی دہائی تک قائم رہا۔

ساختیاتی نظریۂ ادب ہی کے زیر اثر عملی تنقید (Practical Criticism) اور 'نئی تنقید'، (New Criticism) یا 'امریکی نئی تنقید' (American New Criticism) وجود میں آئی جس سے وابستہ نقادوں میں۔ آئی اے۔ رچرڈز، ایف۔ آر۔ لیوس، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ۔ ولیم امپسن، نارتھروپ فرائی اور کلینتھ بروکس خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ نئی تنقید معروضی تنقید (Objective Criticism) ہے جس میں متن (Text) کو مرکزی حیثیت حاصل ہے اور متن کا ہی معروضی مطالعہ (Objective reading) اس تنقید کا بنیادی مقصد ہے۔ مصنف اور اس کے عہد یا دیگر خارجی عوامل سے اس کا کوئی سروکار نہیں۔ نئی تنقید میں لفظ کے حوالوں سے معنی کی تعبیر پر توجہ مرکوز کی جاتی ہے۔ اس کا انداز تشریحی (Interpretive) ہوتا ہے اور ادبی متن کی تشریح پر سارا زور صرف کیا جاتا ہے۔ کلیم الدین احمد نئی تنقید کے بارے میں لکھتے ہیں:

"نئی تنقید الفاظ کی ایک دوسرے پر اثر اندازی سے متعلق ہے۔ نئے نقاد نے نفسیات کے آلے لے کر الفاظ اور تخیلی پیکروں کی تعبیرات اور ان کی جانچ کی............ یہ لفظ پہلی بار Springarn نے اپنے لکچر 'The New Criticism' میں استعمال کیا اور John Crowe Ranson نے اسے دہرایا۔ ایلیٹ، رچرڈز اور Leavis اس نئی تنقید کے بانی ہیں۔" (۱۳)

اسلوبیاتی تنقید میں بھی متن کا معروضی مطالعہ کیا جاتا ہے، لیکن اس کا انداز توضیحی (Descriptive) ہوتا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید میں زبان کی تمام سطحوں (صوتی، صرفی لغوی، نحوی قواعدی اور معنیاتی) کے حوالے سے متن کے اسلوبی خصائص کی توضیح پر توجہ مرکوز کی جاتی ہے۔

ساختیات سے مابعد ساختیات (Post-structuralism) ، کی کونپلیں پھوٹیں جس کے تحت فروغ پانے والے نظریات میں 'ردِّ تشکیل'، (Deconstruction) کو بے حد مقبولیت حاصل ہوئی۔ نظریۂ ردِّ تشکیل میں 'متن' اور متنیت' (Text and Textuality) کے تصورات کو بیحد اہمیت حاصل ہوئی۔ دریدا اس نظریے کا بانی ہے جس کی کتاب Of Grammatology کو بین الاقوامی شہرت حاصل ہوئی۔ (۱۴)

پس ساختیات کے زیر اثر 'قاری۔ رسپانس نظریہ' (Reader-Response Theory) کو فروغ حاصل ہوا جس میں قاری کی مرکزیت پر زور دیا گیا (۱۵)۔ پس ساختیاتی نظریے کے فروغ میں دریدا کے علاوہ رولاں بارت، کرسٹو فر نورس، لاکاں، جولیا کرسٹیوا، فوکو، اسٹینلے فش، ولف گانگ ایزر اور جوناتھن کلر کی خدمات لائقِ ستائش ہیں۔

(۵)

اسلوبیاتی تنقید جہاں بعض امور میں ساختیاتی نظریۂ ادب یا ساختیاتی تنقید سے مماثلت رکھتی ہے وہیں یہ کئی لحاظ سے ادبی تنقید سے مختلف ہے۔ ذیل میں اسلوبیاتی تنقید اور ادبی تنقید کے درمیان فرق کو واضح کیا گیا ہے:

ا۔ اسلوبیاتی تنقید معروضی ہوتی ہے۔ اس کے برعکس ادبی تنقید خالص داخلی ہوتی ہے جس کی بنیاد ذاتی زاوئے اور ذاتی پسند وناپسند پر قائم ہوتی ہے۔

۲۔ اسلوبیاتی تنقید میں فن پارے کے سائنٹفک تجزئے سے کام لیا جاتا ہے، جب کہ ادبی تنقید میں قاری کے اس تاثر کو تنقید کی بنیاد بنایا جاتا ہے جو فن پارے کے مطالعے سے اس کے ذہن پر پیدا ہوتا ہے۔ اسی لئے اس تنقید کو 'تاثراتی تنقید' بھی کہتے ہیں۔

۳۔ اسلوبیاتی تنقید مشاہداتی (Observational) ہوتی ہے، جب کہ ادبی تنقید میں تخیل آمیزی سے کام لیا جاتا ہے اور ذوق اور وجدان کو غیر معمولی اہمیت دی جاتی ہے۔

۴۔ اسلوبیاتی تنقید مبنی بر متن (Text-Oriented) ہوتی ہے جس میں متن کو مرکزی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ اس کے علی الرغم ادبی تنقید میں متن یا فن پارے کے علاوہ ادیب کی شخصیت، اس کی ذاتی زندگی، اس کے عہد کے حالات و واقعات، نیز سماجی کوائف اور دیگر خارجی عناصر کو زیرِ بحث لایا جاتا ہے۔ اسی لئے ادبی تنقید کو 'سوانحی تنقید' بھی کہتے ہیں۔

۵۔ اسلوبیاتی تنقید میں ادب میں کام آنے والی زبان کی کارپردازیوں اور اس کے تخلیقی امکانات سے بحث کی جاتی ہے، نیز فن پارے کے لسانی امتیازات یا اسلوبی خصائص کو نشان زد کیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس ادبی تنقید میں پلاٹ، کا انٹر پلاٹ، کلائمکس، اینٹی کلائمکس، ہیرو، ہیروئن، ویلن، نیز شاعری کے حوالے سے تخیل، فکر اور جذبے کو بحث کا موضوع بنایا جاتا ہے۔

٦۔ اسلوبیاتی تنقید میں سادہ زبان، راست اظہار اور توضیحی (Descriptive) انداز سے کام لیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس ادبی تنقید میں مبالغہ آرائی سے کام لیا جاتا ہے، نیز مبالغہ آمیز تعمیمات پیش کی جاتی ہیں۔ علاوہ ازیں خوب صورت ترکیبیں اور دلچسپ فقرے بھی استعمال کئے جاتے ہیں۔

یہاں اسلوبیاتی تنقید کی غرض وغایت اور اس کے مفہوم اور مقاصد پر بھی روشنی ڈالنا بیجا نہ ہوگا:

ا۔ زبان واسلوب کے حوالے سے ادب کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔

۲۔ لسانیات کی مختلف سطحوں پر ادبی فن پارے کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔

۳۔ زبان کے ادبی وتخلیقی استعمال سے بحث کی جاتی ہے۔

۴۔ ان لسانی عوامل سے بحث کی جاتی ہے جو کسی شاعر یا ادیب کے اسلوب کی تشکیل کرتے ہیں۔

۵۔ صرف فن پارے ہی کو مطالعے کی بنیاد بنایا جاتا ہے۔ خارجی موثرات سے کوئی بحث نہیں کی جاتی۔

۶۔ ذوق، وجدان، تاثر اور داخلیت کو کوئی جگہ نہیں دی جاتی اور اقداری فیصلوں سے گریز کیا جاتا ہے۔

ذیل میں اسلوبیاتی تنقید کے طریقِ کار کی بھی نشان دہی کی جاتی ہے:

۱۔ ادب کے لسانیاتی تجزیے سے کام لیا جاتا ہے۔

۲۔ فن پارے کے اسلوبی خصائص کو نشان زد کیا جاتا ہے۔

۳۔ متن یا فن پارے کے حوالے سے ادیب کے لسانی روئے سے بحث کی جاتی ہے۔

۴۔ تجزیاتی انداز اور معروضی نقطۂ نظر اختیار کیا جاتا ہے۔

آخر میں اس امر کا ذکر بیجا نہ ہو گا کہ اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید نے کبھی بھی ادب کے ہمہ جہتی مطالعے کا دعوا نہیں کیا، اور کوئی بھی تنقید اس طرح کا دعوا نہیں کر سکتی، خواہ وہ سائنٹفک تنقید ہی کیوں نہ ہو۔ تنقید خواہ نفسیاتی ہو یا فلسفیانہ، سماجی ہو یا تاریخی، یہ اپنے اپنے حدود اور دائرہ کار میں رہ کر ہی اپنا فریضہ انجام دے سکتی ہے۔ ان میں سے کوئی بھی تنقید مطالعۂ ادب کے تمام تر پہلوؤں اور رخوں کا احاطہ نہیں کر سکتی۔ اسلوبیاتی تنقید اِس کلیے سے مستثنیٰ نہیں۔ لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اسلوبیاتی تنقید ادب کی تحسین و تفہیم میں ادبی تنقید کی خاطر خواہ معاونت مدد کر سکتی ہے۔

حواشی

۱۔ جمیل جالبی، ''نئی تنقید کا منصب''، مشمولہ 'نئی تنقید' (جمیل جالبی) مرتبہ خاور جمیل (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۴ء)، ص ۲۴۔

۲۔ فرڈی نینڈ ڈی سسیور (Ferdinand de Saussure) کے لسانیاتی افکار کے لئے دیکھئے اس کی کتاب Course in General Linguistics جو اس کی وفات کے بعد ۱۹۱۴ء میں پیرس سے شائع ہوئی۔ اصل کتاب فرانسیسی زبان میں ہے۔ ویڈ بیسکن (Baskin Wade) نے اس کا انگریزی زبان میں ترجمہ کیا جو ۱۹۵۹ء میں نیویارک سے شائع ہوا۔

۳۔ اس ضمن میں دیکھئے بلوم فیلڈ (Leonard Bloomfield) کی عہد آفریں کتاب Language جو پہلی بار ۱۹۳۳ء میں نیویارک سے شائع ہوئی۔

۴۔ ان ماہرینِ لسانیات و اسلوبیات کے مقالات ٹامس اے۔ سیبوک (Thomas A Sebeok) کی مرتب کردہ کتاب Style in Language (کیمبرج، میساچوسٹس: ایم آئی ٹی ۱۹۶۰ء) میں شامل ہیں۔ یہ کتاب اُس کانفرنس میں پیش کئے گئے مقالات کا مجموعہ ہے جو زبان و اسلوب کے موضوع پر امریکا کی سوشل سائنس ریسرچ کونسل کے زیرِ اہتمام انڈیانا یونیورسٹی میں ۱۹۵۸ء میں منعقد ہوئی تھی۔

۵۔ گوپی چند نارنگ، ''ادبی تنقید اور اُسلوبیات'' (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۹ء)، ص ۱۵۔

۶۔ مسعود حسین خاں، ''لسانیاتی اسلوبیات اور شعر''، مشمولہ ''مضامینِ مسعود'' (مسعود حسین خاں)، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۷ء ص ۴۶۔

۷۔ اسلوبی (اسلوبیاتی) خصائص کی شناخت و دریافت سے متعلق تفصیلات کے لیے دیکھئے راقم الحروف کا مضمون ''اسلوبیات: ادبی مطالعہ و تنقید کی ایک نئی جہت'' مشمولہ ''زبان، اسلوب اور اسلوبیات'' (مرزا خلیل احمد بیگ)، علی گڑھ ۱۹۸۳ء ص ۱۴۲ تا ۱۵۰۔

۸۔ یہ لفظ ادبی زبان کے حوالے سے پہلی بار شمس الرحمن فاروقی نے استعمال کیا۔ دیکھئے شہریار کے مجموعۂ کلام ''نیند کی کرچیں'' (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۵ء) پر فاروقی کا ''پیش لفظ''۔

۹۔ دیکھئے مکاروو سکی(Jan Mukarovsky) کا مضمونLanguage and Poetic Standard ’Language‘مشمولہLinguistics and Literary Styleمرتبہ ڈونلڈ سی۔ فریمن(Donald C. Freeman) نیویارک:ہولٹ، رائن ہارٹ اینڈ ونسٹن، ۱۹۷۰ء۔

۱۰۔ اردو میںForegroundingکا کوئی متبادل لفظ نہ مل سکا۔ اردو کے اسلوبیاتی نقادوں نے یہ اصطلاح ہر جگہ اسی طرح استعمال کی ہے۔ ادبی اور لسانیاتی اصطلاحات کی موجودہ فرہنگوں (انگریزی۔ اردو) میں بھی یہ لفظ ناپید ہے۔ بعض نقاد اسکا ترجمہ ’پیش منظر‘ کرتے ہیں جو صحیح نہیں ہے۔

۱۱۔ آئی۔اے۔رچرڈز(I.A.Richards)، ’’Poetic Process and Literary Analysis مشمولہ Language Style in، مرتبہ ٹامس اے۔ سیبوک(Thomas A. Sebeok)، ص ۱۲۔

۱۲۔ ناصر عباس نیر، ’’روسی ہیئت پسندی‘‘، مشمولہ شعر و حکمت، کتاب:۳و۴، دورِ سوم (۲۰۰۲)، ص ۴۸۔

۱۳۔ کلیم الدین احمد، فرہنگِ ادبی اصطلاحات (انگریزی۔ اردو)، نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۴ء، ص ۵۳۔

۱۴۔ ساختیاتی اور پس ساختیاتی نظریات کے لیے دیکھئے گوپی چند نارنگ کی مفصل کتاب ’’ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات‘‘(دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۳ء)۔

۱۵۔ قاری۔ رسپانس نظریے کا بالتفصیل جائزہ گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب قاری اساس تنقید (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۲ء) میں پیش کیا ہے۔

(بہ شکریہ ’’فکر و نظر‘‘، علی گڑھ۔)

اقبال کی عملی شعریات: صوتی آہنگ

مسعود حسین

ڈاکٹر یوسف حسین اور مجنوں گورکھپوری دونوں نے اقبال کی شاعری کی اس خصوصیت کو سب سے زیادہ نمایاں اور موثر بتایا ہے ”جس کو مبہم اور مجموعی طور پر تغزل کہا جا سکتا ہے۔“ اصوتی سطح پر اس تغزل کی سب سے اہم خصوصیت اس کی موسیقیت ہوتی ہے جسے ہم شعر کا صوتی آرکسٹرا کہہ سکتے ہیں۔ یہ نہ صرف صوتی اکائیوں (صوتیوں) کے صحیح انتخاب سے پیدا ہوتی ہے بلکہ اس کے مشاقانہ جوڑ توڑ سے بھی۔ اُردو کے شاعر کے پاس ان 'صوتیوں' کا کُل سرمایہ ۴۸ ہے۔ ان میں سے ۱۰ مصوتے (Vowels) ہیں اور ۳۷ مصمتے (Consonants)۔ ان مصمتوں میں ٦ عربی فارسی سے مستعار آوازیں ہیں۔ ف ز ژ خ غ اور ق۔ ان میں /ژ/ کا چلن نہ ہونے کے برابر ہے۔ /ق/ سے قطع نظر جو ایک بند شیہ (Stop) ہے باقی تمام آوازیں صفیری (Fricatives) ہیں جن کی ادائیگی کے وقت ہوا خفیف 'رگڑ' کے ساتھ نکلتی ہے۔ غالب اور اقبال کے بارے میں یہ کہنا کہ ان کا صوتی آہنگ فارسی کا ہے اس لئے بے بنیاد ہے کہ مذکورہ بالا پانچ آوازوں کو چھوڑ کر اُردو کی باقی تمام آوازیں (بشمول مصوتے) خالص ہند آریائی ہیں، ہر چند ان میں سے بعض فارسی عربی کے ساتھ اشتراک رکھتی ہیں۔ 'فارسیت' کا الزام ان دونوں شاعروں کے شعری فرہنگ پر کیا جا سکتا ہے۔ صوتی آہنگ پر نہیں۔ جہاں تک ق کا تعلق ہے اقبال کی اُردو میں یہ محض حرف ہے، صوت نہیں، اور میں نے اپنے ایک تجزئے میں اس بحث کو تفصیل سے اٹھایا ہے [۱] کہ اس آواز کے 'سماعی' پہلو سے بہرہ مند نہ ہونے کی وجہ سے وہ اپنے صوتی آہنگ میں اسے کیوں کر کھپا سکتے ہیں۔ چونکہ ان کے یہاں ق کی سماعی شکل /ک/ ہے اس لئے ہمیں ایسے اشعار کا صوتی تجزیہ کرتے وقت جن میں /ق/ کی آواز آتی ہے دیکھنا پڑے گا کہ وہ اسے آس پاس کی آوازوں سے /ک/ کی سماعی شکل میں تو ہم آہنگ نہیں کر رہے ہیں:

ع   اقبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں ہے

(اکبال بھی اکبال سے آگاہ نہیں ہے)

ع ہوائے قرطبہ شاید یہ ہے اثر تیرا

(ہوائے کرطبہ شاید یہ ہے اثر تیرا

ان کی مشہور نظم 'بزمِ انجم' کے پہلے دو شعروں میں /ق/ کی آواز چار بار وقوع پذیر ہے:

سورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو

طشتِ افق سے لے کر لالے کے پھول مارے

پہنا دیا شفق نے سونے کا سارا زیور

قدرت نے اپنے گہنے چاندی کے سب اتارے

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ان اشعار میں ق کی جگہ ک اگر پڑھا جائے تو صوتی آہنگ کی نوعیت کیا ہوتی ہے؟ پہلے مصرعے میں یہ ایک ک دوسرے میں دو ک، تیسرے میں ایک چوتھے میں ایک ک سے ہم آہنگ ہو کر نکلتا ہے جو پنجابی صوتیات کا صوتی حسن ہو سکتا ہے لیکن اُردو صوتیات اس کی متحمل نہیں ہوتی۔ اپنے علی گڑھ کے زمانۂ طالب علمی میں اسی لئے ہم لوگوں نے اقبال کے اس مصرعے کی پیروڈی اس طرح کی تھی ع اکبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں ہے!

ایک اور غزل جس کی ردیف ہی ق ہے اس لحاظ سے مطالعے کا دلچسپ مواد فراہم کرتی ہے:

ہزار خوف ہو، لیکن زباں ہو دل کی رفیق

یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق

ہجوم کیوں ہے زیادہ شراب خانے میں

فقط یہ بات کہ پیرِ مغاں ہے مردِ خلیق

علاجِ ضعفِ یقیں اِن سے ہو نہیں سکتا

غریب اگرچہ ہیں رازی کے نکتہ ہائے دقیق

مریدِ سادہ تو رو رو کے ہو گیا تائب

خدا کرے کہ ملے شیخ کو بھی یہ توفیق

اُسی طلسمِ کہن میں اسیر ہے آدم

بغل میں اس کی ہیں اب تک بتانِ عہدِ عتیق

مرے لئے تو ہے اقرارِ باللساں بھی بہت

ہزار شکر کہ مُلّا ہیں صاحبِ تصدیق
اگر ہو عشق تو ہے کفر بھی مسلمانی
نہ ہو تو مردِ مسلماں بھی کافر و زندیق

سات اشعار کی اس مختصر سی غزل میں ق تیرہ بار آیا ہے۔ اور چونکہ خاتمے پر زیادہ تر ہے اس لئے اہلِ زبان تک کے حلق میں ادائیگی کے وقت گرہ پڑ جاتی ہے۔ ظاہر ہے اقبال کے تلفظ میں (تکلّمی اور سامعی دونوں لحاظ سے) تو یہ ک کی شکل میں نمودار ہوتی ہو گی۔ ق کی تیرہ تعداد میں ک کی اُنیس تعداد کو جمع کر لیجئے تو ک کی تکرار اس غزل میں ۲۳ بار ہو جاتی ہے اور ہم کہہ سکتے ہیں کہ مصمتہ (ک) اس غزل کی کلیدی آوازوں میں سے ایک اہم آواز ہے۔ ک ایک غشائی (Velar) منہ بند (بندشی) آواز ہے۔ قافیے کے ق کو اگر ک پڑھا جائے تو اس کی ثقالت بھی دور ہو جاتی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ صوتی لحاظ سے قافیہ تنگ نہیں ہوتا!

صوتیاتی نقطۂ نظر سے اقبال کے صوتی آہنگ کے مطالعے کا دوسرا پہلو ان بندشی نفسی (ہکاری) آوازوں سے تعلق رکھتا ہے جو اُردو میں موجود ہیں لیکن پنجابی زبان جن سے عاری ہے۔ میرا مطلب بھ، دھ اور گھ سے ہے۔ بھائی جی پنجابی میں 'پاجی' بن جاتا ہے اور پاجی تو پاجی رہتا ہے۔ اسی طرح گھوڑا تان (Tone) کے ساتھ 'کوڑا' ہو جاتا ہے جس کے لگانے کے لئے پنجابی میں 'کوڑا' بھی موجود ہے۔ ظاہر ہے اقبال جب بھی ان آوازوں سے مرکب الفاظ اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں تو ان کی نفسیت (ہکاریت: Aspiration) ان کے صوتی آہنگ سے غائب رہتی ہو گی۔ آیئے ان کا مطالعہ ان کے چند اشعار میں کریں (ضمناً یہاں یہ بتا دینا ضروری ہے کہ یہ آوازیں اقبال کی شاعری میں بہت کم آئی ہیں)

ع دل و نظر کا سفینہ سنبھال کر لے جا (دل و نظر کا سفینہ سنبال کر لے جا)

ع بھری بزم میں راز کی بات کہہ دی (بری بزم میں راز کی بات کہہ دی)

ع یہ گھڑی محشر کی ہے تو عرصۂ محشر میں ہے (یہ گڑی محشر کی ہے تو عرصۂ محشر میں ہے)

ع بندگی میں گھٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب (بندگی میں گٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب)۔

اقبال نہ لفظ پرست شاعر ہیں اور نہ 'صوت پرست'۔ ان کی شاعری کے بہترین حصّوں میں لسانیات کی پانچوں سطحات صوتیات، صوتیہ یات، تشکیلیات (صرف)، نحو اور معنیات مکمل طور پر بر آمد ہوتی ہیں اس طرح کہ صوت لفظ کا ساتھ دیتی ہے اور لفظ صرف و نحو کا۔ اور سب مل کر معنیٰ و مفہوم کا جو شاعر کا اصل مقصود ہوتا ہے۔ اقبال نے اپنے اوپر ''تہمتِ شعر'' کا بار بار ذکر کیا ہے لیکن جیسا کہ ہم مناسب موقع پر تفصیل سے بحث کر چکے ہیں، اقبال ایک محتاط فنکار ہیں۔ انھیں

نہ صرف اُردو کی تذکیر و تانیث کی فکر رہتی تھی اور نہ صرف اُردو محاورے اور روز مرے پر نظر رکھتے تھے بلکہ اردو فارسی شاعری کے وسیع مطالعے اور اپنے ذوقِ موسیقی کی بدولت الفاظ کی صوتی قدر و قیمت کا پورا احساس تھا اور وہ جہاں چاہتے تھے اس کو کمال کے ساتھ استعمال کرتے تھے۔ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے آہنگِ صوت کا خاص التزام اپنی ابتدائی دور کی شاعری میں رکھا ہے ہمیں اس میں کلام ہے۔ یہ صوتی آہنگ بالِ جبریل بلکہ اس کے بعد تک ضربِ کلیم کی بعض نظموں میں قائم رہا۔ یہ ضرور ہے کہ ان کے آخری دور کی شاعری میں وہ مکمل طور پر ان کی فکر کے تابع ہے۔ دورِ اول کی شاعری میں (جس کے دو نمونوں کا صوتی تجزیہ ہم یہاں پیش کریں گے) انھوں نے 'صوت پرستی' نہیں کی ہے لیکن اصوات اور ان کے تلازمات سے نظم کی کیفیت کو اجاگر کیا ہے۔

ابتدائی دور کی دو نظمیں اس اعتبار سے دلچسپ مواد فراہم کرتی ہے کہ صوت و معنٰی کس طرح ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ اس سلسلے کی پہلی نظم بانگِ درا کے دوسرے حصے میں شامل "ایک شام" (دریائے نیکر، ہائیڈل برگ کے کنارے پر) پر ہے جس میں اصوات نے معنٰی کا مکمل طور پر ساتھ دیا ہے۔ سات اشعار پر مشتمل یہ نظم مثنوی کی ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ یہاں مسلسل قافیوں کی جھنکار کے بجائے صوتی آہنگ سے دریائے نیکر کے کنارے ایک شام کے سکوت کو گہرا کیا گیا ہے۔ شاعر نے یہ کام شعوری طور پر نہیں کیا ہے بلکہ جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں یہ ایک ایسی کیفیت سے بر آمد ہوتی ہے جسے ہم مکمل 'اظہار' کہہ سکتے ہیں۔ اس نظم کا کلیدی لفظ "خاموش" ہے جو اس نظم میں ۶ بار آیا ہے جن اصوات (صوتیوں) سے یہ مرکب ہے وہ ہیں (خ + ا + م + و + ش)۔ یہ اس کی کلیدی اصوات ہیں۔ ان میں خ کی تکرار ۸ بار، ا کی ۲۱ بار، م کی ۱۲، و کی ۲۲ بار اور ش کی ۱۶ بار ہے۔ خاموشی کا منظر ہے جسے شاعر بصری اور سماعی دونوں اعتبار سے محسوس کر رہا ہے۔ مفعول مفاعلن فعولن کی تفکر اور تامل سے لبریز بحر کا انتخاب کیا گیا ہے۔ ا اور و کے علاوہ خاموشی کی گہرائی میں اضافہ کرنے والے دیگر طویل مصوتے یا ی اور اے ہیں جن کی مجموعی تعداد ۳۲ ہو جاتی ہیں۔ خاموشی میں ش کی ۱۶ ہُش ہُش کرتی آوازوں میں س کی ۷ سر سراتی، آوازیں بھی ملی ہوئی ہیں۔ م کی غنائی کیفیت کے لئے ۱۳ن اور ۹ انفیائے مصوتے بھی شامل ہیں۔ اس صوتی نظام کو اس شکل میں پیش کیا جائے تو آوازوں کی سیڑھیاں بنتی چلی جاتی ہیں:

پوری نظم میں، اقبال کی صوتیات کے نقطہ نظر سے 'دخل در صوتیات' آواز ق کی ہے۔ خاص طور پر یہ مصرع:

قدرت ہے مراقبے میں گویا

جو نظم کے صوتی آہنگ سے لگّا نہیں کھاتا۔ یہاں اگر اقبال کے تلفظ سے کام لیا جائے تو شاید اس کی صوتی ثقالت دور ہو سکے اور وہ ما قبل کے مصرعے کے صوتی آہنگ سے میل کھا سکے

خاموش ہیں کوہ دشت و دریا

کُدرت ہے مراکبے میں گویا

'قدرت' کے لفظ کو 'فطرت' سے بھی بدلا جا سکتا تھا لیکن 'مراقبے' کا کوئی ایسا بدل نہیں جو یہاں مناسب مفہوم اور آہنگ کے ساتھ بیٹھ سکے!

اقبال کی دوسری نظم جس کے حُسنِ صوت کو ہم پیش کرنا چاہیں گے، بانگِ درا کے دوسرے حصّے سے ہی تعلق رکھتی ہے اور وہ ہے ''حقیقتِ حسن''جو ۱۹۰۶ء کے مخزن میں 'حُسن اور زوال' کے عنوان سے شائع ہوئی تھی۔ اس کا بنیادی خیال گوئٹے کی ایک طویل نظم 'چار موسم' کے ایک بند سے لیا گیا ہے ۱ لیکن اقبال نے اسے ایک کہانی کا روپ دے دیا ہے اور اُردو اصوات کے وہ تانے بانے بن دئے ہیں کہ خیال اور حُسن صوت ایک ہو گئے ہیں۔ تجزئے کے بعد اس کا کلیدی لفظ بھی 'حُسن' ملا اور کلیدی آوازیں (مصمتے) ح + س + ن مع پیش برح۔ نظم میں ح کی تعداد ۱۲، پیش (U) کی ۴۱، س کی ۴۲ اور ن کی ۱۲ ہے۔ نظم کی ہیئت مثنوی کی ہے اور اشعار کی تعداد کل ۷۔ بحر کے اوزان مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن۔ مثمن ہونے کی وجہ سے اس میں 'لے' کی گنجائش زیادہ ہے جو اس کے خزینہ لہجے کے مطابق ہے۔ اکے التجائیہ ہاتھ اس میں حیرت انگیز طور پر ۹۳ بار اُٹھتے ہیں۔ ن کی المیہ اور غنائی ۶۱ آوازوں کو م کی ۶۱ بار تکرار کی تائید حاصل ہے۔ جدول میں اس کے صوتی آرکسٹرا کا یہ انداز ہے:

ا ریاض الحسن: اقبال کی ایک نظم 'حقیقت حُسن،: اقبال ریویو جنوری ۱۹۷۴ء (مجلہ اقبال اکادمی) لاہور

پوری نظم کا لہجہ التجائیہ حزینہ ہے۔ ہر چند ااس نظم کے کلیدی لفظ کا جزو نہیں لیکن التجا کا ہاتھ بن کر دہ ہر شعر میں اُٹھا ہوا ہے اور اس کی تکرار نظم میں حیرت ناک طور پر ۹۳ بار ہے۔ یہ مسلسل کڑی کا حکم رکھتا ہے جس سے ح + س + ن جڑے ہوئے ہیں۔

مجموعی طور پر اقبال کے صوتی آہنگ کے سب سے اونچے سُر، انفی مصوتوں اور انفیت(Nasalization) سے مرتب ہوتے ہیں اور ٦ صفیری آوازوں خ۔ غ۔ ش۔ س۔ ز اور ف سے۔ انفی مصوتوں اور انفیت کی کاری گری کا سب سے اچھا نمونہ 'بالِ جبریل' میں ان کی یہ مشہور غزل ہے:

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن

مجھ کو پھر نغموں پہ اُکسانے لگا مرغِ چمن

اقبال بنیادی طور پر، غالب کی طرح صوتی آہنگ کے شاعر نہیں لیکن چونکہ (جیسا کہ خود ان کی شہادت پر) شعر ان پر پورا کا پورا اُترتا تھا۔ اس لئے وہ اپنا جامۂ صوت ساتھ لاتا ہے۔ فکر اور تخیل کی آویزش اور آمیزش سے ان کے یہاں نور و نغمہ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ نور ان کی شاعرانہ بصیرت ہے اور نغمہ ان کا صوتی آہنگ!

اکبر الٰہ آبادی اور 'لغاتِ مغربی': ایک اسلوبیاتی مطالعہ

مرزا خلیل احمد بیگ

اکبر الٰہ آبادی نے ایک موقع پر کہا تھا:

ہماری اصطلاحوں سے زباں نا آشنا ہو گی
لغاتِ مغربی بازار کی بھاکھا سے ضم ہوں گے

لیکن یہ بات خود اکبر کے کلام پر صادق آتی ہے، کیوں کہ ان کے یہاں 'لغاتِ مغربی' کا بے دریغ استعمال پایا جاتا ہے۔ انھوں نے اپنے کلام میں انگریزی الفاظ کا استعمال جس کثرت اور تنوع کے ساتھ کیا ہے، کسی دوسرے اُردو شاعر نے آج تک نہیں کیا۔

اکبر الٰہ آبادی کو اُردو میں طنز و مزاح کا سب سے بڑا نمائندہ تسلیم کیا گیا ہے۔ اکبر کا طنز و مزاح اس دور میں رونما ہونے والی سماجی اور تہذیبی تبدیلیوں کے زیرِ اثر وجود میں آیا تھا۔ اکبر نے جب آنکھیں کھولیں تو ایک نئی تہذیب کی آمد آمد تھی۔ اُن کے دل میں یہ خیال بلکہ خوف پیدا ہوا کہ یہ نئی تہذیب مشرق کی صدیوں پرانی تہذیب کو ختم کر دے گی۔ مشرقی تہذیب انھیں بے حد عزیز تھی۔ وہ پرانی قدروں کو مٹتا اور ملیامیٹ ہوتا ہوا نہیں دیکھ سکتے تھے۔ وہ روحانیت کے قائل تھے۔ یہ نئی یا مغربی تہذیب مادّیت کی پروردہ تھی جسے وہ روحانیت کے علی الرغم تصّور کرتے تھے۔ اکبر کی شاعری کا محور نئی اور پرانی تہذیب کا ٹکراؤ، مغربی اور مشرقی اقدار کی کشمکش نیز مادی روحانی قوتوں کی پنجہ آزمائی ہے۔ اکبر اس نئی مغربی یا مادّی تہذیب کے کھوکھلے پن کو اچھی طرح سمجھتے تھے اور اس کی اندھی تقلید کو اہلِ قوم کے لئے مُضر تصّور کرتے تھے۔ اسی لئے وہ اس تہذیب کے بڑھتے ہوئے سیلاب کو روکنا چاہتے تھے۔ اس کام کے لئے انھوں نے طنز و ظرافت کا سہارا لیا اور بقولِ آل احمد سرور ''ہنسی ہنسی میں سینکڑوں نشتر لگائے اور سینکڑوں جلے دل کے پھپھولے توڑے۔'' (۱)

اکبر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے مغربی تعلیم، مغربی تہذیب اور مغربی طرز زندگی کو اپنے طنز و مزاح کا نشانہ بنانے کے لئے 'لغاتِ مغربی' ہی کا سہارا لیا، اور اس میں انھیں بیحد کامیابی حاصل ہوئی۔ اگر ان کے کلام سے انگریزی لفظیات کو خارج کر دیا جائے تو نہ طنز کے وہ نشتر باقی رہیں گے اور نہ مزاح کی وہ چاشنی ہی برقرار رہے گی جو اکبر کے کلام کا طرۂ امتیاز ہے۔
اکبر کے کلام کی انگریزی لفظیات کو دو بڑے حصّوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

۱۔ موضوعی الفاظ (Content Words)

۲۔ ارتباطی الفاظ (Relational Words)

اکبر کے کلام میں موضوعی الفاظ کی تعداد ارتباطی الفاظ کے مقابلے میں بہت زیادہ ہے۔ اکبر نے طنز و ظرافت کا زیادہ تر کام انگریزی کے موضوعی الفاظ سے ہی لیا ہے۔ موضوعی الفاظ معنیاتی اعتبار سے خود کفیل ہوتے ہیں، یعنی ان کی حیثیت آزاد صرفیے (Free Morphemes) کی ہوتی ہے۔ یہ الفاظ کسی نہ کسی موضوع یا مفہوم کا اظہار ہوتے ہیں۔ اکبر کے کلام میں پائے جانے والے انگریزی کے چند موضوعی الفاظ حسبِ ذیل ہیں:۔

ڈنر، ہوٹل، گزٹ، کالج، کیک، لائف، نیچر، اسپیچ، پارک، لیڈر، پبلک، پائپ، ٹائپ، ٹیبل، کٹلٹ، سوپ، پمپ، سٹی، پروفیسر، ہال، نیشن، مشین گریجویٹ، اولڈ، کونسل، نیٹو، ووٹر، ممبر، بسکٹ، کمیٹی، کیمپ، کانووکیشن، فلاسفی، فورس، ہسٹری، لیڈی، ڈگری، کلکٹر، کورس، ڈیلی گیٹ، کمشنر، سروس، تھیئٹر، ینگ، لٹریچر، اسٹیج، آنر، لائلٹی، ایڈریس، ہاسٹل، کلرک، انجن، جنٹلمین، مون، جمپ، سوڈا، یونیورسٹی، سلکٹ، رجکٹ وغیرہ۔

(نوٹ: یہ فہرست اور بھی طویل ہو سکتی ہے۔)

موضوعی الفاظ کے برعکس ارتباطی الفاظ ربطِ کلام کے لئے استعمال کیے جاتے ہیں۔ ان کی قواعدی اہمیت زیادہ ہوتی ہے۔ اکبر کے کلام میں انگریزی کے ارتباطی الفاظ کی تعداد محض چند ہے جو یہ ہیں:

اِف، بٹ، انڈر، یَس، نو، وغیرہ۔

ان الفاظ کے استعمال سے اکبر نے اپنے کلام میں بہت چبھتا ہوا طنز پیدا کیا ہے، مثلاً:

اجل آئی اکبر گیا وقتِ بحث
اب اِف کیجئے اور نہ بٹ کیجئے

ان کے علاوہ انگریزی ضمائر مثلاً ہی، شی، (He, She) وغیرہ کا استعمال بھی اکبر کے کلام میں ملتا ہے:

محبوبہ بھی رخصت ہوئی، ساقی بھی سدھارا

دولت نہ رہی پاس، تو اب ہی ہے نہ شیِ ہے

اکبر اپنے کلام میں انگریزی الفاظ کو اردو الفاظ کے متبادل کے طور پر استعمال نہیں کرتے، اور نہ ہی ان کی حیثیت مترادفات کی ہوتی ہے بلکہ یہ خود مکتفی (Self-contained) ہوتے ہیں۔ اور ایک مخصوص سیاق وسباق میں استعمال کیے جاتے ہیں۔ اکبر پہلے ایک مخصوص سیاق وسباق تیار کرتے ہیں پھر اس میں انگریزی الفاظ کا نہایت موزوں، بر محل اور چبھتا ہوا استعمال کرتے ہیں جو طنز کے نشتر کا کام کرتا ہے اور اسی سے ظرافت کی چاشنی بھی پیدا ہوتی ہے۔ اس سیاق وسباق میں اگر وہ انگریزی الفاظ کی جگہ اردو الفاظ استعمال کرتے تو نہ طنز پیدا ہوتا اور نہ مزاح۔ رشید احمد صدیقی نے اکبر کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے:

"ان کے یہاں بعض بعض الفاظ کے مخصوص معنی اور مفہوم ہیں جن کو وہ اس لطیف انداز سے اپنے کلام میں لاتے ہیں کہ ان کا پورا مفہوم واضح ہو جاتا ہے۔ حالانکہ ان کی تشریح کی جائے تو ورق کے ورق سیاہ ہو جائیں اور پھر بھی کافی طور پر دل نشین نہ ہو سکیں۔" (۲)

رشید صاحب نے اپنے اس بیان کے ثبوت میں جو الفاظ پیش کیے ہیں ان میں اکثریت انگریزی الفاظ کی ہے۔ مثلاً نیٹو، بسکٹ، گزٹ، کالج، ڈنر، اسپیچ، کونسل، کیمپ، پریڈ، کمیشن، ڈارون وغیرہ غالباً یہ کہنا بیجا نہ ہو گا کہ اکبر کی طنزیہ اور ظریفانہ شاعری میں انگریزی الفاظ کو بنیادی لغات کی اہمیت حاصل ہے۔ وہ طنز و ظرافت کا تانا بانا انھیں الفاظ کی مدد سے تیار کرتے ہیں۔ اکبر کے طنز کو سمجھنے اور ان کی ظرافت سے لطف اندوز ہونے کے لئے اکبر کے انگریزی الفاظ کے سیاق و سباق سے واقفیت بہت ضروری ہے۔ ذیل کے اشعار میں اس قسم کے چند الفاظ کا استعمال ملاحظہ ہو:

یوسف کو نہ سمجھے کہ حسیں بھی ہے جواں بھی
شاید نرے لیڈر تھے زلیخا کے میاں بھی

کمیٹی میں چندے دیا کیجئے　　ترقی کے ہجے کیا کیجئے

قوم کے غم میں ڈنر کھاتے ہیں حکّام کے ساتھ
رنج لیڈر کو بہت ہے، مگر آرام کے ساتھ

تھے معزّز شخص لیکن ان کی لائف کیا لکھوں
گفتنی درجِ گزٹ، باقی جو ہے ناگفتنی

اکبر سے میں نے پوچھا اے واعظِ طریقت

دنیائے دوں سے رکھوں میں کس قدر تعلق

اس نے دیا بلاغت سے یہ جواب مجھ کو

انگریز کو ہے نیٹو سے جس قدر تعلق

تعلیم کی خرابی سے ہو گئی بالآخر شوہر پرست بیوی، پبلک پسند لیڈی

صدیوں فلاسفی کی چناں اور چنیں رہی

لیکن خدا کی بات جہاں تھی وہیں رہی

انتہا یونیورسٹی پہ ہوئی قوم کا کام اب تمام ہوا

کیا وہ درست ہو، مری نظموں کے فورس سے

فرصت کہاں ہے قوم کو کالج کے کورس سے

چھوڑ لٹریچر کو اپنی ہسٹری کو بھول جا شیخ و مسجد سے تعلق ترک کر، اسکول جا

اکبر کی شاعری میں انگریزی کے موضوعی الفاظ کے استعمال کے نت نئے انداز دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ان کے یہاں لفظ قواعد کی پابندیوں میں جکڑا ہوا محض ایک کلمہ یا جزوِ کلام ہی نہیں ہوتا بلکہ اس کی ایک شعری اور اُسلوبیاتی حیثیت بھی ہوتی ہے۔ اکبر کے کلام کے حوالے سے جب ہم لفظ کی شعری اور اسلوبیاتی حیثیت کی بات کرتے ہیں تو ہمارا ذہن سب سے پہلے لغوی اتصال(Lexical Cohesion) کی جانب منتقل ہوتا ہے۔ لغوی اتصال میں ایک لفظ دوسرے لفظ یا الفاظ کے ساتھ صوتی یا معنیاتی سطح پر باہم متصل یا پیوست ہوتا ہے۔ دو یا دو سے زیادہ الفاظ کے درمیان صوتی پیوستگی کو صوتی اتصال (Phonological Cohesion) کہتے ہیں۔ اسی طرح دو یا دو سے زیادہ الفاظ کے درمیان پائی جانے والی معنیاتی پیوستگی کو معنیاتی اتصال(Semantic Cohesion) کہتے ہیں۔ صوتی اتصال کے سبب تجنیسِ صوتی (Alliteration) اور قافیہ بندی(Rhyming) کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔

اکبر کے کلام میں تجنیسِ صوتی کی مثالیں جابجا دیکھنے کو ملتی ہیں جن میں دو یا دو سے زیادہ قریب الواقع الفاظ ایک ہی آواز سے شروع ہوتے ہیں، مثلاً ہوٹل اور ہال۔ ان دونوں الفاظ کی ابتدائی آواز /ہ/ ہے۔ اکبر نے ان دونوں الفاظ کا خوبصورت استعمال اپنے اس شعر میں کیا ہے:

کل مستِ عیش وناز تھے ہوٹل کے ہال میں

اب ہائے ہائے کر رہے ہیں اسپتال میں

تجنیسِ صوتی کی ایک اور مثال کالج اور کورس کے باہمی اتصال میں پائی جاتی ہے۔ اکبر کا یہ شعر دیکھئے:

کیا وہ درست ہو مری نظموں کے فورس سے

فرصت کہاں ہے قوم کو کالج کے کورس سے

صوتی اتصال کی دوسری اہم قسم قافیہ بندی ہے۔ جہاں دو یا دو سے زیادہ الفاظ کے آخری اجزاء میں صوتی یکسانیت پائی جاتی ہے، مثلاً پائپ اور ٹائپ۔ اکبر کے اِس شعر میں ان الفاظ کا استعمال دیکھیے:

پانی پینا پڑا ہے پائپ کا حرف پڑھنا پڑا ہے ٹائپ کا

اکبر کے کلام میں قافیہ بندی کی چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں:

ٹم ٹم ہوں کہ گاڑیاں کہ موٹر جس پر دیکھو لدے ہیں ووٹر

یہی مرضی خدا کی تھی، ہم ان کے چارج میں آئے

سرِ تسلیم خم ہے جو مزاجِ جارج میں آئے

زندگی اور قیامت میں ریلیشن سمجھو اس کو کالج اور اُسے کانووکیشن سمجھو

کیا کہوں اس کو میں بدبختیِ نیشن کے سوا

اس کو آتا نہیں اب کچھ ایمی ٹیشن کے سوا

قوم سے دوری سہی حاصل جب آنز ہو گیا

تن کی کیا پروا رہی جب آدمی سر ہو گیا

اکبر نے اپنے بعض اشعار میں اُردو اور انگریزی قوافی ایک ساتھ استعمال کیے ہیں۔ مثلاً:

جشنِ عظیم اس سال ہوا ہے شاہی فورٹ میں بال ہوا ہے

(بال / سال)

شیخ کو الفت ہو گئی مِس کی خوب پیئے اب شوق سے وِھسکی

(مِس کی / وھسکی)

جو پوچھا میں نے ہوں کس طرح ہے پی   کہاں اُس مِس نے میرے ساتھ مئے پی

(ہے پی / مَے پی)

چھوڑ لٹریچر کو اپنی ہسٹری کو بھول جا   شیخ و مسجد سے تعلق ترک کر اسکول جا

(بھول / اسکول)

کیوں کر کہوں طریقِ عمل ان کا نیک ہے   جب عید میں بجائے سویّوں کے کیک ہے

(نیک / کیک)

جب کئی موضوعی الفاظ معنیاتی اعتبار سے باہم مربوط و متصل ہوں یعنی ان کے درمیان معنیاتی ارتباط و اشتراک پایا جاتا ہو تو اسے معنیاتی اتصال (Semantic Cohesion) کہیں گے۔ اکبر کے کلام میں معنیاتی اتصال کی نہایت عمدہ مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ مثلاً ذیل کے لفظی زمرے ملاحظہ ہوں:

۱۔ ہوٹل، ڈنر، سوپ، کاری (= کری)۔

۲۔ لیڈر، اسپیچ، ووٹ۔

۳۔ کلرک، کلکٹر، کمشنر۔

۴۔ کالج، یونیورسٹی، لکچر، کانووکیشن، گریجویٹ، پروفیسر۔

۵۔ ممبر، اسپیکر، کونسل، ریزولوشن۔

۶۔ انجن، ریل، سگنل۔

۷۔ کوٹ، پتلون، بٹن۔

۸۔ نیشن، لیڈر، کونسل۔

۹۔ لٹریچر، ہسٹری، فلاسفی۔

۱۰۔ بائیسکل، موٹر، ایروپلین۔

۱۱۔ ڈاکٹر، سرجن، آپریشن، اسپتال۔ ۱۲۔ سروس، پنشن۔

۱۳۔ سوڈا، لمنڈ، وھسکی، ٹی۔

۱۴۔ جرمن، فرنچ، لیٹن، انگلش۔

صوتی ومعنیاتی اتصال کے علاوہ اکبر کے کلام میں قواعدی اتصال(Grammatical Cohesion) کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ کئی موضوعی الفاظ میں جب کوئی قواعدی خصوصیت مشترک ہوتی ہے تو اسے قواعدی اتصال کہتے ہیں۔ مثلاً انگریزی میں صفت بنانے کے لئے -al کا استعمال کیا جاتا ہے جو ایک لاحقہ (Suffix) ہے اگر کئی موضوعی الفاظ ایسے آئیں جن میں -al پایا جاتا ہے تو یہ قواعدی اتصال کہلائے گا۔ اکبر کے کلام میں اس قسم کی بیشمار مثالیں پائی جاتی ہیں، مثلاً سنٹرل، سوشل، پولیٹکل وغیرہ۔

عروجِ قومی، زوالِ قومی　　خدا کی قدرت کے ہیں کرشمے
ہمیشہ ردّ وبدل کے اندر　　یہ امر پولیٹیکل رہا ہے

انگریزی اسماء میں -er کا لاحقہ جوڑ کر اسمِ فاعل بناتے ہیں مثلاً ریفارمر، ووٹر، ریڈر، اسپیکر، ریڈر، وغیرہ۔ اکبر نے اپنے کلام میں اس قسم کے الفاظ استعمال کر کے قواعدی اتصال کی بڑی عمدہ مثالیں فراہم کی ہیں، مثلاً:

ٹم ٹم ہو کہ گاڑیاں کہ موٹر　　جس پر دیکھو لدے ہیں ووٹر
گردنِ رِفارمر کی ہر اک سمت تن گئی
بگڑی ہو قوم وملک کی، اُن کی تو بن گئی
چور کے بھائی گرہ کٹ تو سنا کرتے تھے　　اب یہ سنتے ہیں ایڈیٹر کے برادر لیڈر
تمام قوم ایڈیٹر بنی ہے یا لیڈر
سبب یہ ہے کہ کوئی اور دل لگی نہ رہی

اکبر کے کلام میں قواعدی اتصال کی بہت سی ایسی مثالیں بھی پائی جاتی ہیں جن میں لفظ تو انگریزی زبان کا ہے، لیکن قواعدی ہیئت یعنی لاحقہ اردو سے لیا گیا ہے، مثلاً نیچری، لیڈری، کلکڑی، گورنمنٹی، شومیکری، ممبری، وغیرہ۔

ان الفاظ کا انوکھا استعمال شعر کے پیرایے میں دیکھیے:

شاہی وہ ہے یا پیمبری ہے　　آخر کیا شے یہ ممبری ہے
کام وہ ہے جو ہو گورنمٹی　　نام وہ ہے جو پانیر میں چھپے
جمالِ نیچری در من اثر کرد　　وگرنہ من ہماں شیخم کہ ہستم
شو میکری شروع جو کی اک عزیز نے　　جو سلسلہ ملاتے تھے بہرام و گور سے

کہنے لگے ہے اس میں بھی اک بات نوک کی روٹی ہم اب کماتے ہیں جوتے کے زور سے

یہ بات بلا خوفِ تردید کہی جاسکتی ہے کہ اکبر نے اردو کے لفظی سرمایے میں قابل قدر اضافہ کیا ہے۔ اس سے نہ صرف زبان میں وسعت پیدا ہوئی ہے بلکہ اظہار کے طریقوں میں بھی تنوع پیدا ہوا ہے۔ اکبر کی لفظیات کے اس انوکھے اور نادر ذخیرے سے بہت سے عصری اور تہذیبی مسائل کو بھی سمجھنے میں ہمیں مدد ملتی ہے۔ لیکن جو بات اس سے بھی زیادہ اہم ہے وہ یہ ہے کہ انھوں نے زبان کے مروجّہ معیار یا نارم (Norm) سے انحراف کرکے ایک نیا اسٹائل پیدا کیا اور ایک نئے اُسلوب کی بنیاد ڈالی۔ اسلوب کے بارے میں چارلز اوس گڈ (Charles Osgood) کا خیال ہے کہ یہ نارم، یعنی زبان کے مروجّہ معیار سے انحراف (Deviation) کے نتیجے میں معرضِ وجود میں آتا ہے (۳) اِسی کو دبستانِ پراگ (Prague School) کے ایک ممتاز ماہر لسانیات اور ادبی نقاد مکاروسکی (Mukarovsky) نے فور گروؤنڈنگ (Foregrounding) کا نام دیا ہے (۴)۔ زبان کا یا کسی لفظ کا کوئی بھی نیا اور انوکھا یا عام قاعدے سے ہٹا ہوا استعمال Foregrounding کے دائرے میں آسکتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شاعری کی زبان Foregounded ہوتی ہے، یعنی زبان کے اپنے Background کے برعکس ہوتی ہے زبان کا اپنا Background یا پس منظر روز مرّہ کی زبان یا عام بول چال کی زبان میں صاف جھلکتا ہے، لیکن شاعری کی زبان عام بول چال کی زبان سے مختلف ہوتی ہے اور زبان کے مروجہّ نارم سے انحراف کرتی ہے، اسی لیے اسے Foregounding کا نام دیا گیا ہے۔ عام بول چال کی زبان ایک بالکل بندھے ٹکے انداز پر کام کرتی ہے اور ایک روایتی ڈھرے پر چلتی ہے، اور بڑی حد تک روایت زدہ
(Conventionalized) ہوتی ہے۔ اس میں تاثراتی یا جمالیاتی عنصر جو ادبی زبان کا وصفِ خاص ہے تقریباً مفقود ہوتا ہے۔ زبان چوں کہ ہمارے شعور کا ایک حصّہ ہے، اس لیے بول چال کی سطح پر اس کا استعمال بالکل برجستہ ہوتا ہے۔
دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ بول چال کی زبان میں برجستگی یا خودکاری (Automatization) بدرجۂ اتم پائی جاتی ہے، جب کہ شاعری کی زبان غیر خودکارانہ (De-Automatized) ہوتی ہے -اس میں غیر خودکارانہ اور شعوری کوششوں کو خاصا دخل ہوتا ہے -اکبر کے کلام میں لغاتِ مغربی سے متعلق بعض تجربات اور امکانات کو ہم زبان کی Foregroundig اور De-antomatization سے تعبیر کرسکتے ہیں۔

اکبر کے کلام میں لسانی نارم (Norm) سے انحراف کی مثالیں جابجا دیکھنے کو ملتی ہیں۔ مثلاً اکبر نے انگریزی الفاظ کی جمع اکثر اردو قاعدے کے مطابق بنائی ہے۔ اردو میں اسم جمع بنانے کے دو مروجہ قاعدوں کا اطلاق اکبر نے انگریزی الفاظ کی جمع بنانے پر بھی کیا ہے:

۱۔ حالت فاعلی(Direct Case) میں جمع،اسم کے آخر میں ''اں''(الف اور نونِ غنّہ) یا''یں''(ے اور نونِ غنّہ) کے اضافے سے بنائی جاتی ہے۔اگر کوئی اسم مصوتے(Vowel) ''ی'' پر ختم ہوتا ہے تو جمع بناتے وقت اس کے آخر میں ''اں'' لگاتے ہیں، مثلاً لڑکی / لڑکیاں، اور اگر کوئی اسم مصمتے(Consonant) پر ختم ہوتا ہے تو جمع بناتے وقت اس کے آخر میں ''یں'' کا اضافہ کرتے ہیں، مثلاً عورت / عورتیں۔ کتاب / کتابیں، وغیرہ۔

اکبر کے کلام میں حالتِ فاعلی کے دونوں طرح کے اسمائے جمع کا استعمال ملتا ہے۔چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ضروری چیز ہے اک تجربہ بھی زندگانی کا
تجھے یہ ڈگریاں بوڑھوں کا ہم سن کر نہیں سکتیں

(ڈگری / ڈگریاں)

حرم میں مسلموں، کے رات انگلش لیڈیاں آئیں
پئے تکریمِ مہماں بن سنور کر بیبیاں آئیں

(لیڈی / لیڈیاں)

ترقی کی تہیں ہم پر چڑھا کیں گھٹا کی دولت، اسپیچیں بڑھا کیں

(اسپیچ / اسپیچیں)

۲۔ حالتِ مفعولی(Obligue Case) کی جمع میں اسم کے آخر میں ''وں''(واؤ اور نونِ غنّہ) لگاتے ہیں، مثلاً باغ / باغوں، پھول / پھولوں وغیرہ اس نوع کے اسمائے جمع کے بعد کا، کی، کے، میں، پر، تک، سے، وغیرہ حروف (Particles) کا استعمال ہوتا ہے۔اردو کے اس قاعدے کے مطابق انگریزی الفاظ کی جمع کی مثالیں اکبر کے کلام میں اکثر دیکھنے کو ملتی ہیں۔چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

بہت روئے وہ اسپیچوں میں، حکمت اس کو کہتے ہیں
میں سمجھا خیر خواہ ان کو، حماقت اس کو کہتے ہیں

(اسپیچ / اسپیچوں)

مشینوں نے کیا نیکوں کو رخصت کبوتر اڑ گئے انجن کی پیں سے

(مشین / مشینوں)

مسجدیں سنسان ہیں اور کالجوں کی دھوم ہے

مسئلہ قومی ترقی کا مجھے معلوم ہے

(کالج / کالجوں)

ہوئے اس قدر مہذب، کبھی گھر کا منہ نہ دیکھا

کٹی عمر ہوٹلوں میں، مرے اسپتال جا کر

(ہوٹل / ہوٹلوں)

لیڈیوں سے مل کے دیکھو، ان کے انداز طریق

ہال میں ناچو، کلب میں جا کے کھیلو ان سے تاش

(لیڈی / لیڈیوں)

رزولیوشن کی شورش ہے مگر اس کا اثر غائب

پلیٹوں کی صدا سنتا ہوں اور کھانا نہیں آتا

(پلیٹ / پلیٹوں)

اردو کے شعری ادب میں فارسی کے مرکباتِ اضافی (Genitive Compounds) کی ایک کثیر تعداد پائی جاتی ہے جن میں مضاف اور مضاف الیہ کو اضافتِ زیر یا ہمزہ کے ساتھ ترتیب دیا جاتا ہے۔ اکبر نے بھی اپنے کلام میں ان مرکبات کا کثرت سے استعمال کیا ہے، مثلاً رازِ فطرت، کارِ دنیا یا کشتۂ غم، وغیرہ لیکن انھوں نے یہ جدّت پیدا کی ہے کہ انگریزی الفاظ کے اشتراک سے بھی اضافی مرکبات ترتیب دیے ہیں، مثلاً:

زیبِ ٹیبل، انتظارِ گزٹ، ترقئ نیشن، تادیبِ کالج، اربابِ نیشن، پیشِ کمیشن، شہدا سپیچ، بد بختیِ نیشن، مستحقِ آنر، مے خانۂ رفارم، وغیرہ۔

ان مرکبات میں مضاف الیہ انگریزی لفظ ہے، لیکن بعض دوسرے اضافی مرکبات میں مضاف انگریزی لفظ ہے اور مضاف الیہ عربی و فارسی لفظ، مثلاً اسپیچ وفا، مِس سیمیں بدن وغیرہ۔ کہیں مضاف اور مضاف الیہ، دونوں انگریزی الفاظ ہیں، مثلاً ممبرِ کونسل۔

انگریزی الفاظ پر مشتمل چند اضافی ترکیبوں کا استعمال شعر کے پیرائے میں دیکھیے:

نہ کچھ انتظارِ گزٹ کیجیے جو افسر کہے اس کو جھٹ کیجیے

پارک میں ان کو دیا کرتا ہے اسپیچ وفا
زاغ ہو جائے گا اک دن آنریری عندلیب

کسی سر میں ہے لیڈری کی ہوس　　　　کوئی شہدا سپیچ کی ہے مگس
حقیقت میں میں بلبل ہوں مگر چارے کی خواہش میں
بنا ہوں ممبر کونسل یہاں مٹھو میاں ہو کر
اک مس سیمیں بدن سے کر لیا لندن میں عشق
اس خطا پر سن رہا ہوں طعنہ ہائے دل خراش

اکبر کے ہاں مرکباتِ اضافی کی طرح مرکباتِ عطفی (Conjunctive Compounds) کی تشکیل و ترتیب میں بھی جدّت پائی جاتی ہے۔ یہاں بھی انگریزی الفاظ ان کا پیچھا نہیں چھوڑتے۔ مرکبِ عطفی دو الفاظ کے درمیان واوِ عطف داخل کر کے ترتیب دیا جاتا ہے۔ چوں کہ واو عربی سے آیا ہے اس لیے دونوں الفاظ بھی عربی (یا فارسی) کے ہی ہوتے ہیں مثلاً لیل و نہار، شام و سحر، شب و روز وغیرہ۔ اکبر نے واوِ عطف کے ساتھ کبھی ایک انگریزی لفظ اور کبھی دونوں انگریزی الفاظ لے کر عطری مرکبات تشکیل دیے ہیں، مثلاً پیری و نپشن، اس میں پہلا لفظ فارسی ہے اور دوسرا انگریزی، لیکن آنر و دولت میں پہلا لفظ انگریزی اور دوسرا لفظ عربی ہے۔ اکبر کے ہاں بعض ایسی مثالیں بھی ملتی ہیں جن میں دونوں الفاظ انگریزی زبان کے ہیں مثلاً نیچر و سائنس۔ شعر کے پیرائے میں اس نوع کی چند مثالیں دیکھیے:
عوام باندھ لیں وو ہر کو تھرڈ و انٹر میں　سکنڈ و فرسٹ کی ہوں بند کھڑکیاں کب تک

ابھارے رکھتا ہے اکبر کے دل کو فیضِ سخن　　اگرچہ پیری و پنشن کی آمد آمد ہے

اکبر اس اندیشے میں رہتا ہے غرق　　　کافر د نیٹو میں ہے تھوڑا ہی فرق

اکبر نے انگریزی کے بعض الفاظ میں ذو معنیت بھی پیدا کی ہے، مثلاً یہ شعر دیکھیے:
کالج میں دھوم مچ رہی ہے پاس پاس کی

عہدوں سے آ رہی ہے صدا دور دور کی

اس میں صنعتِ تضاد کا بھی ایک خوبصورت پہلو نکلتا ہے، ذو معنیت کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

قوم سے دوری سہی حاصل جب آنز ہو گیا

تن کی کیا پروا رہی جب آدمی سر ہو گیا

اکبر کے کلام میں انگریزی کے مفرد الفاظ کے علاوہ مرکب الفاظ بھی پائے جاتے ہیں، مثلاً سلف رسپکٹ، ایر شپ، انگلش ڈریس، سول سروس، وغیرہ۔

عکسِ صوت و حروف بھی اکبر کے کلام کی ایک اہم اسلوبیاتی خصوصیت ہے اکبر نے بعض اشعار میں حروف کی ترتیب الٹ دی ہے۔ مثلاً ایک مصرع میں انھوں نے پہلے انگریزی حروف تہجّی اے، بی (A, B) کا استعمال کیا، لیکن پھر اس کی ترتیب الٹ دی اور اسے بی۔ اے (B, A) کر دیا۔ اس عکسِ ترتیب سے شعر گنجینہ معنی کا طلسم بن گیا ہے، وہ شعر یہ ہے:

عاشقی کا ہو بُرا، اس نے بگاڑے سارے کام

ہم تو اے۔ بی میں رہے اغیار بی۔ اے ہو گئے

بعض اردو الفاظ میں بھی اکبر نے یہی جدّت پیدا کی ہے، مثلاً تادیب کالج میں انھوں نے دیب کے حروف کی ترتیب الٹ دی ہے جس سے دیب، بید بن گیا ہے۔ شعر ملاحظہ کیجئے:

کیوں نہ ہو تادیب کالج بے ثمر

کس نے دیکھا بید کو پھلتے ہوئے

لسانیاتی ادب میں اُسلوب کی جتنی بھی تعریفیں ملتی ہیں ان میں زبان کا حوالہ ضرور پایا جاتا ہے، یعنی لسانیات واسلوبیات میں اسلوب کی تمام تر تعریفیں زبان کے حوالے سے ہی کی جاتی ہیں، نہ کہ شخصیت کے حوالے سے اور (۵) زبان کے استعمال میں انفرادیت سے ہی کسی ادیب کے اسلوب کی انفرادیت کی نشان دہی کی جاتی ہے اکبر کے کلام میں ’ لغاتِ مغربی،‘ کے استعمال سے ایک ایسا اُسلوب معرضِ وجود میں آیا جو انھیں پر ختم ہو گیا۔ اکبر الٰہ آبادی کو اس وجہ سے بھی یاد رکھا جائے گا کہ انھوں نے انگریزی الفاظ کے امتزاج سے ایک نئے اور انوکھے اسلوب کی بنیاد ڈالی تھی اور اپنی جدّت طبع سے اس اسلوب کو انفرادی رنگ بخشا تھا۔

حواشی

۱۔ آل احمد سرور، ''اکبر اور سرسید'' مشمولہ نئے اور پرانے چراغ (آل احمد سرور) ، لکھنؤ: ادارۂ فروغِ اردو، ۱۹۵۵ ء ص۲۱۹۔

۲۔ رشید احمد صدیقی، طنزیات و مضحکات، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، ۱۹۷۳ء، ص ۱۲۳۔

۳۔ چارلز اوس گڈ، بہ حوالہ نلز ایرک انکوسٹ اور دوسرے، Linguistics and Style، لندن: آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۷۱ء، ص ۲۳ (حاشیہ)۔

۴۔ دیکھیے ژاں مکارووسکی، Standard Language and Poetic Language، مشمولہ A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style مرتبہ پال گارون (اصل زبان چیک سے ترجمہ جسے پال گارون نے کیا) واشنگٹن ڈی سی: جارج ٹاؤن یونیورسٹی پریس، ۱۹۶۴ ء۔

۵۔ فرانسیسی مصنف اور دانشور بفون (Buffon) نے فرنچ اکیڈمی کے ایک جلسے کو خطاب کرتے ہوئے کہا تھا کہ "Style is the man himself"۔

فیض کی نظم 'تنہائی': اسلوبیاتی تجزئے کی روشنی میں

سید اختیار علی

ا۔ اسلوبیات اور اسلوبیاتی طریقِ کار

اسلوبیات نسبتاً ایک جدید نظریۂ تنقید ہے جس کا براہِ راست تعلق لسانیات سے ہے۔ اس کا آغاز جدید لسانیات کے ارتقا کے بعد عمل میں آیا۔ لسانیات جو زبان کے سائنسی مطالعے کا علم ہے، بیسویں صدی کے آغاز سے ارتقا پذیر ہوا اور فرڈی نینڈڈی سسیور (Ferdinand de Saussure) کی تحریروں سے اسے ایک نئی سمت ملی۔ بعض امریکی ماہرینِ لسانیات نے بیسویں صدی کے وسط سے ادب اور لسانیات کے باہمی رشتوں پر غور کرنا شروع کیا۔ اس طرح 'اسلوبیات' کی داغ بیل پڑی جس کا مرکزی تصوّر 'اُسلوب' ہے۔

اسلوبیات کا رشتہ اگر ایک طرف لسانیات سے استوار ہے تو دوسری طرف ادب سے ہے۔ اسلوبیات کی بنیاد اگرچہ ادبی فن پارے کے مطالعے اور تجزیے پر قائم ہے، لیکن یہ اپنے حربے (Tools) اور طریقِ کار نیز مصطلحات لسانیات سے اخذ کرتی ہے بالخصوص توضیحی لسانیات سے اسی لئے اسلوبیات کا ارتقا توضیحی لسانیات کے فروغ کے بعد عمل میں آیا۔ عہدِ حاضر میں اسلوبیات کا فروغ اطلاقی لسانیات (Applied Linguistics) کی ایک اہم شاخ کے طور پر عمل میں آیا۔ اردو میں اسلوبیاتی مطالعات کا آغاز عظیم ماہرِ لسانیات اور استاذ الاساتذہ پروفیسر مسعود حسین خاں کے مضامین و مقالات سے ہوتا ہے جو انھوں نے یورپ اور امریکہ سے واپسی کے بعد قلم بند کئے۔ بعد ازاں پروفیسر گوپی چند نارنگ، پروفیسر مغنی تبسم، پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ اور پروفیسر علی رفاد فتیحی نے اسلوبیات میں دلچسپی لی اور اسلوبیات سے متعلق کئی قابلِ قدر تصانیف پیش کیں۔ ''زبان، اسلوب اور اسلوبیات'' پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ کا اسی نوع کا ایک اہم علمی کارنامہ ہے جس میں انھوں نے بے حد مدلل و مفصل انداز میں اسلوبیات کی مبادیات سے بحث کی ہے اور اس شعبۂ علم کے مختلف پہلوؤں کا جائزہ لیا ہے۔ علاوہ ازیں اس کتاب میں انھوں نے کئی اسلوبیاتی تجزئے بھی پیش کئے ہیں جن میں

اقبال، فیض اور اختر انصاری کی نظموں کے تجزیے خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ بیگ صاحب نے فیض کی نظم ''تنہائی'' کا اسلوبیاتی تجزیہ امریکی ماہرِ اسلوبیات ڈیل ہائمز (Dell Hymes) کے پیش کردہ ماڈل کی بنیاد پر کیا ہے۔ اس لحاظ سے یہ تجزیہ بے حد اہم ہے کہ جو اصول ڈیل ہائمز نے ورڈز ورتھ (Wordsworth) اور کیٹس (Keats) کی سونٹس (Sonnets) کے صوتیاتی تجزئے کے لئے مرتب کئے تھے، ان کا اطلاق پہلی بار بیگ صاحب نے فیض کی نظم ''تنہائی'' کے تجزئے پر کیا اور اس تجزئے سے انھوں نے بڑے دلچسپ نتائج مرتب کئے۔ بیگ صاحب کا یہ تجزیہ صوتیات کی سطح پر اسلوبیاتی تجزئے کی ایک عمدہ مثال ہے۔

زیرِ نظر مضمون میں فیض کی اُسی نظم یعنی ''تنہائی'' کا تجزیہ لسانیات کے دبستانِ پراگ (Prague School) کے ایک معروف ماہرِ اسلوبیات اور ادبی نقاد جے۔ مکارووسکی (J. Mukarovsky) کے وضع کردہ اصولوں کی روشنی میں پیش کیا گیا ہے۔ مکارووسکی دبستانِ پراگ کا ایک اہم رکن تھا۔ اس نے زبان وادب کے باہمی رشتوں پر بڑی دقتِ نظر کے ساتھ غور کیا ہے، اور ادبی زبان کے حوالے سے بعض نہایت انوکھی اور دلچسپ باتیں ہیں۔ ادبی وشعری زبان میں فورگراؤنڈنگ (Foregrounding) کا تصور پہلی بار مکارووسکی نے ہی پیش کیا۔ اس ضمن میں اس کا مضمون ''Standard Language and Poetic Language'' بنیادی حوالے کی حیثیت رکھتا ہے۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ شعر وادب کی زبان عام بول چال کی زبان یا مروجہ معیاری زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ عام بول چال کی زبان مروجہ اصولوں اور قاعدوں کی پابند ہوتی ہے جب کہ شعری زبان میں شاعر طرح طرح کے اختراعات سے کام لیتا ہے اور زبان کے استعمال میں اس کا رویہ کافی حد تک آزادانہ ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ جا بجا لسانی انحرافات سے کام لیتا ہے۔ لسانی انحراف کے اسی تصور کو فورگراونڈنگ (Foregrounding) سے تعبیر کیا گیا ہے۔

مکارووسکی کا قول ہے کہ شاعری کی زبان لازماً فورگراونڈیڈ (Foregrounded) ہونی چاہئے۔ یعنی شعری زبان میں، معیاری زبان کے مروجہ اصولوں اور ضابطوں سے انحراف ضروری ہے۔

شعری زبان کی ایک دوسری خصوصیت معنیاتی اتصال یا پیوستگی (Semantic Cohesion) ہے۔ شاعر اپنے کلام میں بعض اوقات ایسے الفاظ استعمال کرتا ہے جو معنیاتی اعتبار سے باہم متصل ہوتے ہیں اور ان میں ایک قسم کی پیوستگی (Cohesion) پائی جاتی ہے۔ بعض الفاظ جو فورگراؤنڈنگ کے اعتبار سے اہم تصور کئے جاتے ہیں ان میں اکثر معنیاتی

اتصال اور پیوستگی بھی پائی جاتی ہے۔ فیض کی نظم ''تنہائی'' کا تجزیہ انھیں دونوں نکات کو پیش نظر رکھ کر کیا گیا ہے۔ اس نظم کا متن یہ ہے۔ یہ نظم ان کے مجموعۂ کلام ''نقشِ فریادی'' میں شامل ہے۔

تنہائی

پھر کوئی آیا دلِ زار! نہیں کوئی نہیں
راہرو ہو گا، کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات، بکھرنے لگا تاروں کا غبار
لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار
اجنبی خاک نے دھندلا دئے قدموں کے سراغ
گل کرو شمعیں، بڑھا دو مے و مینا و ایاغ
اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

(فیض احمد فیض)

۲۔ لسانی انحراف (Foregrounding)

مذکورہ نظم میں لسانی انحراف کی کئی بہترین مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ لسانی انحراف جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، زبان کے مروجہ اصولوں اور ضابطوں کی خلاف ورزی کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ یہ ادبی فن کار کے انفرادی اسلوب کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس کے علاوہ اس سے زبان میں تغیر اور تنوع کے عمل کا پتا چلتا ہے۔ لسانی انحراف کے عمل کو لسانی جدت طرازی سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اس عمل کے نتیجے میں نئے نئے لسانی سانچے وضع کئے جاتے ہیں اور نئے نئے لفظی انسلاکات و تلازمات معرضِ وجود میں آتے ہیں جن سے شعری زبان کا دامن وسیع ہوتا ہے اور شاعر کو معنی آفرینی میں آسانی ہوتی ہے۔ ''تنہائی'' میں فورگراؤنڈنگ کے حسبِ ذیل نمونے قاری کی توجہ کا مرکز بنتے ہیں:

۱۔ تاروں کا غُبار:

’غبار‘ کا لفظ بالعموم فضا میں پھیلی ہوئی گھنی گرد کے لئے استعمال ہوتا ہے۔ لیکن شاعر نے یہاں غبار کا لفظ تاروں کے لئے استعمال کر کے ایک نیا استعارہ خلق کیا ہے۔ اور ارضی شے (غبار) کا سماوی شے (تاروں) کے ساتھ انسلاک پیدا کر کے معنیاتی سطح پر فور گراؤنڈنگ سے کام لیا ہے۔

۲۔ خوابیدہ چراغ:

لسانی انحراف کی یہ بھی ایک خوبصورت مثال ہے۔ یہاں شاعر نے ’چراغ‘ کو خواب ناکی کی حالت میں دکھلایا ہے جو معنیاتی اعتبار سے خلافِ عقل ہے۔ سونے کا عمل صرف انسانوں اور حیوانوں سے ہی وابستہ ہے اور سونے کے عمل سے وہی گزرتا ہے جو ذی روح ہے، لیکن شاعر نے چراغ کے ساتھ سونے کا عمل دکھلا کر لسانی انحراف کی مثال پیش کی ہے۔

۳۔ چراغ کا لڑکھڑانا:

لڑکھڑانے کا عمل بھی ذی روح سے ہی وابستہ ہے۔ اس لفظ میں حرکت و اضمحلال کا تصور بھی شامل ہے۔ شاعر نے چراغ کو لڑکھڑاتا ہوا دکھلا کر ایک قسم کا لسانی انحراف پیدا کیا ہے۔ یہاں ایک معنیاتی نکتہ یہ بھی ہے کہ کوئی ذی روح اسی وقت لڑکھڑاتا ہے جب وہ ضعف یا سکر کا شکار ہوتا ہے۔ چراغ کا لڑکھڑانا کہہ کر شاعر یہ ظاہر کرنا چاہتا ہے کہ اب اس میں جلنے اور روشن رہنے کی پہلے جیسی قوت باقی نہیں رہ گئی ہے اور وہ عنقریب بجھنے والا ہے۔

۴۔ راہ گزار کا سو جانا:

یہ بھی لسانی انحراف کی ایک بہترین مثال ہے کیوں کہ سونے کا عمل بھی ذی روح سے ہی وابستہ ہے اور یہ ایک ایسی کیفیت ہے جس سے صرف انسان اور حیوان ہی گزرتے ہیں۔ بے جان چیزیں صرف غیر متحرک حالت میں ہی پائی جاتی ہیں۔ اس حالت کو سونے سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا، لیکن شاعر نے سنسان راستے کو سونے سے تعبیر کیا ہے اور کہا ہے کہ ”سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار“۔ اس مصرعے میں شاعر نے دو متضاد چیزوں (سونے کا عمل اور راہ گزار) میں مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے اگرچہ ان میں معنیاتی اعتبار سے تضاد ہے۔

۵۔ اجنبی خاک:

یہ بھی لسانی انحراف کی ایک مثال کہی جا سکتی ہے، کیونکہ اجنبی کا لفظ بالعموم بغیر جان پہچان والے شخص کے لئے استعمال ہوتا ہے لیکن یہاں خاک کے ساتھ اجنبی کا لفظ استعمال کر کے شاعر نے لسانی جدت پیدا کی ہے۔ اجنبی سے یہاں شاعر کی مراد نامانوس ہے۔

۶۔ بے خواب کواڑوں:

یہاں بھی معنیاتی اعتبار سے دو متضاد عناصر میں انسلاک پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے، یعنی بے خوابی اور کواڑوں۔ خواب کی کیفیت سے صرف ذی روح مخلوق ہی گزرتی ہے بے جان چیزیں خواب یا بے خوابی کی کیفیت سے دوچار نہیں ہوتیں۔ شاعر نے کواڑوں کو جو غیر ذی روح اور بے جان شئے ہے بے خوابی کے عمل سے متصف کیا ہے جو منطقی اعتبار سے ممکن نہیں اور فور گراؤنڈنگ کے دائرے میں آتی ہے۔

ع "اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو"

۳۔ اتصالِ معنی(Semantic Cohesion):

فور گراؤنڈنگ کے بعد لفظی سطح پر اس نظم کی دوسری خصوصیت اتصالِ معنی ہے۔ فیض نے اپنی نظم ''تنہائی'' میں بعض ایسے الفاظ استعمال کئے ہیں جو معنیاتی اعتبار سے باہمی ربط و اتصال رکھتے ہیں۔ لہٰذا اتصالِ معنٰی کے لحاظ سے فیض کی شعری لفظیات کو حسبِ ذیل زمروں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

۱۔ راستہ، راہ گزار، راہرو۔

۲۔ رات، تاروں، چراغ، شمعیں۔

۳۔ گل کرنا، بڑھانا، مقفل کرنا۔

۴۔ خاک، غبار

۵۔ ڈھلنا، لڑکھڑانا، بکھرنا۔

٦۔ سونا، خوابیدہ۔

۷۔ مے، مینا، ایاغ۔

زمرۂ اول میں شامل الفاظ یعنی راستہ، راہ گزار اور راہرو مسافت کی ترجمانی کرتے ہیں اور ان میں ایک نوع کا معنیاتی ربط موجود ہے۔

دوسرے زمرے میں شامل الفاظ یعنی رات، تاروں، چراغ اور شمعیں کا تعلق رات کی تاریکی سے ہے۔ مثلاً رات ہوتی ہے تو آسمان پر تارے چمکتے ہیں اور گھروں میں چراغ روشن کئے جاتے یا شمعیں جلائی جاتی ہیں۔ ان الفاظ میں معنی کا مشترک عنصر شامل ہے۔ بس فرق صرف اتنا ہے کہ تارے آسمان پر روشن ہوتے ہیں اور چراغ و شمعیں زمین پر۔

تیسرے زمرے کے الفاظ، متحرک افعال ہیں جن سے کسی نہ کسی عمل کے وقوع پذیر ہونے کا اظہار ہوتا ہے۔ ان افعال میں نفی کا عنصر بھی شامل ہے چراغ بجھنے سے اندھیرا ہو جاتا ہے۔ لفظ بڑھانا سے مراد اٹھانا یا بند کرنا ہے اور مقفل سے بھی

بند کر دینے کا مطلب نکلتا ہے۔ یہ تینوں افعال معنیاتی اعتبار سے اس لئے مماثل ہیں کہ ان سے کسی چیز کے خاتمے یا کسی سر گرمی یا سلسلے کے منقطع ہو جانے کا پتا چلتا ہے۔

چوتھے زمرے کے الفاظ میں بھی ایک معنیاتی ربط اور رشتہ موجود ہے، کیوں کہ خاک فضا میں تحلیل ہو کر غبار کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ مذکورہ نظم میں شاعر نے خاک کا رشتہ زمین سے اور غبار کا رشتہ آسمان سے جوڑا ہے۔

ع

ڈھل چکی رات بکھرنے لگا تاروں کا غبار

ع

اجنبی خاک نے دھندلا دیئے قدموں کے سراغ

شاعر نے خاک کو قدموں سے مناسبت دی ہے اور غبار کو تاروں سے جو آسمان میں نظر آتے ہیں۔

پانچویں زمرے میں یکجا کئے گئے الفاظ، ڈھلنا، بکھرنا اور لڑکھڑانا حرکت کا تصور پیش کرتے ہیں۔ اول الذکر دونوں الفاظ زوال اور خاتمے کی علامت کے طور پر استعمال کئے گئے ہیں۔ ان الفاظ میں مایوسی اور اداسی کی حزینہ کیفیت بھی پوشیدہ ہے۔ ان دونوں الفاظ میں ایک قسم کا معنیاتی ربط موجود ہے۔ فعل لڑکھڑانا، ضعف کی علامت ہے، جو جسم میں توانائی کے فقدان سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ لفظ بھی مایوسی اور اداسی کا اشاریہ ہے۔ اس زمرے کے تینوں افعال میں حرکی عنصر شامل ہے اور یہ تینوں باہم معنیاتی اتصال رکھتے ہیں، کیوں کہ ان سے کسی چیز کے زوال، خاتمے اور کمزوری کا پتا چلتا ہے اور علامتی اعتبار سے یہ الفاظ نظم کی زیریں حزینہ لہر کی عکاسی کرتے ہیں۔

چھٹے زمرے کے دونوں الفاظ ایک جبلی کیفیت کو ظاہر کرتے ہیں جو ذی روح کے ذریعے ہی عمل میں آتی ہے۔ یہ دونوں مترادف الفاظ ہیں۔ لیکن شاعر نے خوابیدہ کو چراغ (غیر ذی روح) کے ساتھ منسوب کیا ہے اور سونے کے عمل کو راہ گزار (غیر ذی روح) سے نسبت دی ہے،

ع

سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار،

ع

لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ

ان دونوں الفاظ (سو گئی، خوابیدہ) کا استعمال فور گراونڈنگ کے زمرے میں آتا ہے۔

ساتویں زمرے میں تین الفاظ مے، مینااور ایاغ شامل ہیں جن کے درمیان معنیاتی ربط واشتراک پایاجاتا ہے۔ ان کا بڑھا دیاجانا عیش وطرب اور رنگِ نشاط کے خاتمے کی علامت ہے۔ یہ کیفیت نظم کی زیریں حزینہ لہر سے خاصی مطابقت رکھتی ہے۔

فیض کی نظم ''تنہائی'' کے اس تجزئے سے فیض کی شعری لفظیات کی بعض خوبیوں کا بہ خوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے اور اسلوبیاتی سطح پر اس نظم کی بعض نمایاں اسلوبی خصائص (Style-features) کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔

کتابیات

۱۔ ٹامس اے۔ سیبوک (مرتب)، Style in Language (کیمبرج: ایم۔ آئی۔ ٹی پریس 1960ء)۔

۲۔ جے۔ مکاروو سکی، "Standard Language and Poetic Language" مشمولہ ڈونلڈ سی۔ فریمن (مرتب)، Linguistics and Literary Style (نیویارک: ہالٹ رائن ہارٹ، 1970ء)۔

۳۔ علی رفاد فیتحی، اسلوبیاتی تنقید (دہلی، 1989ء)۔

۴۔ گوپی چند نارنگ، ادبی تنقید اور اسلوبیات (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1989)۔

۵۔ مرزا خلیل احمد بیگ، زبان اسلوب اور اسلوبیات (علی گڑھ، 1983)۔

۶۔ مرزا خلیل احمد بیگ، ''اسلوبیاتی تنقید''، مشمولہ 'دائرے' (کراچی)، جلد ا، شمارہ ۲ ۱ (جون 1988)

۷۔ مسعود حسین خاں، ''اقبال کی نظری و عملی شعریات''۔ (سری نگر: اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی، 1983)

تجزیۂ کلامیہ: مسائل و مباحث

مرزا خلیل احمد بیگ

بہ طورِ اصطلاح 'ڈسکورس' (Discourse) کا استعمال لسانیاتی ادب میں زیادہ قدیم نہیں ہے۔ لسانیات کے فروغ کے ساتھ ساتھ 'ڈسکورس' کی اصطلاح بھی عام ہوئی، اور ڈسکورس کے تجزیے بھی پیش کئے گئے۔ نظری (Theoretical) اعتبار سے بھی ڈسکورس پر بحث کا آغاز ہوا اور اس موضوع سے متعلق متعدد مضامین اور کتابیں منظرِ عام پر آئیں۔ لسانیات و اسلوبیات کے ہی توسط سے 'ڈسکورس' کی اصطلاح ادبی تنقید میں داخل ہوئی، ورنہ اس سے قبل ادبی نقاد اس اصطلاح سے ناواقفِ محض تھا۔ اس کا بین ثبوت یہ ہے کہ کلیم الدین احمد جیسے باخبر اور بیدار ذہن نقاد نے جب انگریزی کے حوالے سے اردو میں ادبی اصطلاحات کی فرہنگ مرتب کی تو Discourse یا Discourse Analysis کا کہیں ذکر تک نہیں کیا (۱) اور نہ ہی Literary Discourse جیسی اصطلاح کو اس میں کوئی جگہ دی۔ یہی حال اردو کے بعض دوسرے نقادوں اور عالموں کا بھی ہے۔ تاہم عہدِ حاضر میں لسانیات کے فروغ اور اسلوبیاتی تنقید کی مقبولیت کی وجہ سے دورِ جدید کے بعض اردو نقاد ڈسکورس کی تھیوری سے کسی حد تک واقفیت رکھتے ہیں اور Discourse Analysis کی اہمیت کو سمجھتے ہیں۔ چنانچہ اپنی تنقیدی تحریروں میں وہ بعض اوقات ادبی ڈسکورس کے حوالے سے بھی گفتگو کرتے ہیں۔ (۲)

(۲)

'ڈسکورس' (Discourse) کو بالعموم 'بحث' یا 'مکالمہ' سے تعبیر کیا جاتا ہے، اور Discourse Analysis کو 'تجزیۂ کلام و متن' تصور کیا جاتا ہے۔(۳)

مولوی عبد الحق نے اپنی انگلش۔ اردو ڈکشنری میں "Discourse" کے تحت جو معنی درج کئے ہیں، وہ یہ ہیں:

"(۱) گفتگو، بات چیت۔ (۲) تقریر، بیان، مقالہ، رسالہ، وعظ، خطبہ۔ (۳) گفتگو کرنا، مکالمہ کرنا۔ (۴) کسی موضوع پر تقریراً یا تحریراً بحث کرنا، اظہارِ خیال کرنا۔"

میرے نزدیک 'ڈسکورس' (Discourse) کے لئے موزوں ترین لفظ کلامیہ ہے۔ لیکن یہ اردو میں ابھی پوری طرح رائج نہیں ہو سکا ہے، کیوں کہ اردو کے مستند نقاد بھی اپنی تحریروں میں Discourse کے لئے 'ڈسکورس' ہی لکھنا زیادہ پسند کرتے ہیں۔(۴)

لسانیاتی اعتبار سے 'ڈسکورس' یا 'کلامیہ' زبان کی وہ مسلسل و مربوط شکل ہے جس کا طول کسی مفرد جملے کے مقابلے میں زیادہ ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ کلامیہ تحریر و تقریر کی اس مسلسل صورت کا نام ہے جو دو یا دو سے زیادہ جملوں سے مل کر ترتیب دی گئی ہو، نیز جو اس طرح باہم مربوط ہو کہ ایک اکائی (Unit) بن جائے۔ اگر کوئی لسانی شکل محض مفرد جملے تک ہی محدود رہتی ہے تو وہ کلامیہ نہیں کہی جا سکتی، لہٰذا کلامیہ کی بنیادی شرط، مفرد جملے کے مقابلے میں، اس کا طویل ہونا ہے جس میں باہمی ربط بھی پایا جاتا ہو۔ در حقیقت کلامیہ کی حد وہاں سے شروع ہوتی ہے جہاں ایک جملہ ختم ہو کر دوسرے جملے سے باہم مربوط و متصل ہو جاتا ہے۔ ٹروگاٹ اور پریٹ نے 'کلامیہ' کی تعریف ان الفاظ میں بیان کی ہے:

(۵)."Any Structured stretch of language that is longer than a sentence"

لہٰذا زبان کی ہر وہ مربوط (Coherent) شکل جو طول میں جملے سے بڑی ہو 'کلامیہ، (Discourse) کہلائے گی اور اس کے تجزئے کو 'تجزیۂ کلامیہ، (Discourse Analysis) کہیں گے۔ تجزیۂ کلامیہ کو مختصراً مطالعۂ زبان ماورائے جملہ، (The study of language beyond the sentence) بھی کہہ سکتے ہیں۔

اس ضمن میں ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ کلامیہ یا ڈسکورس کا تجزیہ بنیادی طور پر بروئے استعمال زبان (Language in use) کا تجزیہ ہے۔ اسے محض لسانی ہیئتوں (Linguistic Forms) کی توضیح (Description) تک محدود نہیں رکھا جا سکتا جن کا نہ کوئی ترسیلی سیاق (Communicative Context) ہوتا ہے اور نہ کوئی استعمال، اور نہ ہی انسانی معاشرے میں کوئی رول۔ لہٰذا کلامیاتی تجزیہ نگار (Discourse Analyst) کا یہ فرض ہوتا ہے کہ وہ اس امر کا پتا لگائے کہ زبان کس مقصد کے لئے بروئے عمل لائی جا رہی ہے اور اس کے ترسیلی فنکشنز (Functions) کیا ہیں۔ اس اپروچ کو زبان کا فنکشنل اپروچ (Functional Approach) کہتے ہیں جو مطالعہ زبان کے نسبۃً قدیم اپروچ یعنی ہیئتی اپروچ (Formal Approach) سے بالکل مختلف ہے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ زبان کسی نہ کسی مقصد کے لئے استعمال کی جاتی ہے۔ کوئی بھی فقرہ، جملہ، یا کلمہ بغیر کسی مقصد کے منہ سے ادا نہیں کیا جاتا۔ گویا

مقصد کی بر آری اور اظہارِ مطلب ہی زبان کا اصل مدعا ہے۔ تجزیہ کلامیہ میں یہ بات بہ طورِ خاص ذہن میں رکھی جاتی ہے۔

تجزیۂ کلامیہ پر بنیادی کام کرنے والوں میں زیلگ ایس۔ ہیرس اور مائیکل اسٹبز خصوصی اہمیت رکھتے ہیں۔ زیلگ ہیرس کا شمار معروف ماہرینِ لسانیات میں ہوتا ہے۔ انھوں نے کلامیہ کو "جملوں کا جوڑ" (A combination of sentences) کہا ہے۔(۶) ایک دوسرے اسکالر مائیکل اسٹبز کا قول ہے کہ "ہر وہ مطالعہ جو مفرد جملوں تک محدود نہ ہو اور جو سیاق وسباق سے خارج نہ ہو، تجزیۂ کلامیہ کہلائے گا۔" (۷)

اس امر کا ذکر یہاں بیجانہ ہو گا کہ لسانیات جو زبان کے سائنسی مطالعے کا نام ہے اپنے روایتی انداز میں جملے کے تجزئے تک ہی محدود رہی ہے، اور جملے سے ماورا کوئی بھی چیز اس کے دائرۂ کار میں شامل نہ ہو سکی۔ یہاں تک کہ نوام چامسکی کی تبادلی تخلیقی قواعد (Transformational Generative Grammar) میں بھی تجزیے کا محور جملہ ہی ہے۔ چامسکی نے کہیں ۱۹۸۰ء میں جا کر اس امر کا اعتراف کیا کہ کلامیاتی مہارت (Discourse Competence) در حقیقت لسانیاتی مہارت (Linguistic Competence) کا ہی ایک حصہ ہے۔ حالیہ برسوں میں کلامیہ اور تجزیۂ کلامیہ کی جانب لوگوں کی توجہ تیزی کے ساتھ مبذول ہوئی ہے، اور لوگ زبان کو بہ حیثیتِ کلامیہ (Language as discourse) دیکھنے لگے ہیں جو اپنا سماجی سیاق (Social Context) رکھتی ہے اور تہذیبی حوالے بھی۔ زبان کو اس کے سماجی اور تہذیبی سروکار سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔

(۳)

'کلامیہ' (ڈسکورس) کی جو تعریف سطورِ بالا میں بیان کی گئی ہے اس کی رو سے اسے توسیع شدہ تکلم (Extended Utterance) بھی کہہ سکتے ہیں جس کی چند نمایاں شکلیں یہ ہیں، مثلاً وعظ، خطبہ، دعا، التجا، التماس، حلف، لطیفہ، حکایت، قصے کہانیاں، تقریریں، انٹرویوز، پریس ریلیز، خطوط، ادارئے، اشتہارات، وغیرہ۔

کلامیہ یا ڈسکورس کی ان شکلوں کو کلامی اصناف (Speech Genres) کہتے ہیں۔ ادبی اصناف کا شمار بھی کلامی اصناف کے تحت ہی کیا جاتا ہے۔ بعض کلامی اصناف آفاقی ہوتی ہیں، یعنی دوسری زبانوں میں بھی پائی جاتی ہیں۔ لیکن ایک زبان کی ادبی اصناف دوسری زبان کی ادبی اصناف سے مختلف ہو سکتی ہیں، مثلاً غزل اردو سے، دوہا ہندی سے، سانیٹ انگریزی سے ، اور ہائیکو جاپانی سے مخصوص ہے۔ کلامی اصناف کی اپنی خصوصیات ہوتی ہیں اور وہ اپنے ترسیلی وظائف (Communicative Functions) بہ خوبی انجام دیتی ہیں۔

بعض کلامی اصناف میں صرف ایک متکلم ہوتا ہے، مثلاً صدارتی خطبہ۔ لیکن بعض دوسری کلامی اصناف جو بات چیت پر مبنی ہوتی ہیں، ان میں متکلم کی تعداد ایک سے زیادہ ہوتی ہے، مثلاً مباحثہ، مکالمہ، مذاکرہ، حجت، بحث و تکرار، سوال و جواب، گفتگو، انٹرویو، وغیرہ۔(۸) کوئی کلامیہ یا کوئی کلامی صنف کئی ذیلی اصناف پر بھی مشتمل ہوسکتی ہے۔ ادب میں یہ بات نمایاں طور پر دیکھنے کو ملتی ہے جہاں ' شاعری' یا 'شعری کلامیہ' (Poetic Discourse) کے تحت کئی اصنافِ شعر کا شمار ہوتا ہے، مثلاً غزل، مثنوی، قصیدہ، مرثیہ، رباعی وغیرہ۔ اسی طرح کلامیہ کی ایک صنف ' خطبہ' کے تحت اس کی کئی ذیلی اصناف، مثلاً صدارتی خطبہ، افتتاحی خطبہ، کلیدی خطبہ، الوداعی خطبہ، وغیرہ شمار کی جاتی ہیں۔ کلامیہ کی ایک اور صنف ' گفتگو' کے تحت اس کی ذیلی اصناف روبرو گفتگو، ٹیلی فون پر گفتگو، انٹرنیٹ کے ذریعے گفتگو(Chat) وغیرہ کی شناخت کی جاسکتی ہے۔

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ کئی کلامی اصناف سے مل کر ایک ' کلامی وقوعہ' (Speech Event) معرضِ وجود میں آتا ہے۔ یہ ایک منظم ترسیلی سلسلہ ہوتا ہے جس میں یکے بعد دیگرے کئی کلامیے وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ اس کی بہ حیثیتِ مجموعی ایک امتیازی حیثیت ہوتی ہے اور لسانی و غیر لسانی رویوں سے متعلق اس کے اپنے مقررہ اصول وضوابط ہوتے ہیں ، جن پر کاربند ہونا نہایت ضروری ہوتا ہے۔ چرچ سروس (عیسائیوں کا طریقۂ عبادت) جو کئی کلامی اصناف کا مجموعہ ہوتی ہے، کلامی وقوعے کی ایک عمدہ مثال قرار دی جاسکتی ہے۔ اس کی تمام کلامی اصناف مقررہ نہج پر سلسلہ وار وقوع پذیر ہوتی ہیں۔ اس طریقۂ عبادت کے دوران لسانی رویوں کے ساتھ ساتھ بعض غیر لسانی روئے بھی برتے جاتے ہیں، مثلاً کھڑے ہونا، جھکنا، سربسجود ہونا، وغیرہ۔ کلامی وقوعہ کسی بھی نوعیت کا ہوسکتا ہے، مثلاً کسی علمی یا ادبی سیمنار کے افتتاحی اجلاس کو بھی ایک کلامی وقوعہ قرار دیا جاسکتا ہے جس میں سب سے پہلے استقبالیہ تقریر ہوتی ہے، پھر افتتاحی خطبہ دیا جاتا ہے، پھر متعلقہ موضوع پر کوئی ممتاز عالم یا دانشور اپنا کلیدی خطبہ پیش کرتا ہے، پھر صدارتی خطبہ ہوتا ہے اور سب سے آخر میں تحریکِ شکریہ پر جلسہ ختم ہوجاتا ہے۔ کلامی وقوعہ محض ایک کلامی صنف پر بھی مشتمل ہوسکتا ہے اور ایک سے زیادہ پر بھی، مثلاً کسی موضوع پر ایک لکچر (جو محض ایک کلامی صنف پر مشتمل ہے) ایک کلامی وقوعہ قرار دیا جاسکتا ہے، لیکن اس لکچر کے بعد اگر سوال وجواب کا سلسلہ شروع ہوتا ہے تو یہ کلامی وقوعہ دو کلامی اصناف پر مشتمل تصور کیا جائے گا۔ عہدِ حاضر کے بعض ٹی وی ٹاک شوز(TV Talk Shows) کلامی وقوعوں کی بہترین مثالیں پیش کرتے ہیں۔(۹)

(۴)

تجزیۂ کلامیہ کا فروغ لسانیات کی ایک اہم شاخ کے طور پر ۱۹۸۰ء کے بعد سے ہوا۔ ۱۹۷۷ء اور ۱۹۸۳ء کے دوران کلامیہ اور تجزیۂ کلامیہ سے متعلق کم از کم پانچ اہم کتابیں منظرِ عام پر آئیں،(۱۰) اور دو بڑے جرائد کا اجرا عمل میں آیا۔(۱۱) اس کے فوراً بعد ۱۹۸۵ء میں وین دیجک کی چار جلدوں پر مشتمل Handbook of Discourse Analysis شائع ہوئی(۱۲)۔

تجزیۂ کلامیہ چوں کہ لسانیات کی ایک شاخ کے طور پر ارتقا پذیر ہوا، اس لئے اسے کلامی لسانیات (Discourse Linguistics) بھی کہا گیا۔ اسی کی طرز پر متنی لسانیات (Text Linguistics) کی اصطلاح رائج ہوئی۔ 'کلامیہ' (Discourse) کو اکثر 'متن' (Text) بھی کہا جاتا ہے۔ بعض عالم کلامیہ اور متن میں کوئی تفریق نہیں کرتے اور دونوں کو ایک تسلیم کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک تجزیۂ کلامیہ، تجزیۂ متن بھی ہے، اور کلامی لسانیات کا ہی دوسرا نام متنی لسانیات ہے۔ تاہم کلامیہ بعض اعتبار سے متن سے مختلف ہے۔ ان دونوں میں بہت باریک اختلافات پائے جاتے ہیں۔ ان دونوں کے درمیان بنیادی فرق کو 'زبان بہ حیثیتِ کلامیہ (Language as discourse) اور 'زبان بہ حیثیتِ متن، Language as text) کے فرق سے ظاہر کیا جاسکتا ہے۔ بہ حیثیت کلامیہ، ہمارے سامنے اُس زبان کا تصور ابھر کر آتا ہے جو نہایت فعال اور متحرک ہے اور کسی نہ کسی سیاق (Context) میں ظہور پذیر ہوتی ہے، نیز اپنے سماجی اور تہذیبی حوالے بھی رکھتی ہے۔ جب کہ بہ حیثیتِ متن، زبان ایک جامد اور غیر حرکی عنصر سے زیادہ کوئی چیز نہیں جو نہ صرف سیاق وسباق سے عاری ہوتی ہے، بلکہ جس کا کوئی فنکشنل رول بھی نہیں ہوتا۔ متن کو ہم محض ایک لسانی عنصر سے تعبیر کرسکتے ہیں، جب کہ کلامیہ میں اس لسانی عنصر کا فنکشن اور حقیقی صورتِ حال میں موقع و محل کے لحاظ سے اس کا استعمال بے حد اہمیت رکھتا ہے۔

متن اور کلامیہ کے درمیان باریک فرق کو ایک مثال کے ذریعے یوں بیان کیا جاسکتا ہے کہ ایک صدارتی خطبہ جب لکھا جاتا ہے اور ٹائپنگ یا کتابت وطباعت کے مراحل سے گزرتا ہے تو محض متن ہوتا ہے، لیکن جب یہ کسی جلسے یا اجلاس میں مقررہ وقت پر سامعین و مندوبین کے سامنے پڑھا جاتا ہے تو کلامیہ کہلاتا ہے۔ متن اور کلامیہ کے درمیان فرق کی ایک اور مثال کرشنا سوامی نے دی ہے،(۱۳) جو تھوڑی ترمیم کے ساتھ۔ یہاں پیش کی جاتی ہے۔ کسی پینٹر کی دوکان پر بہت سے سائن بورڈز کے ساتھ رکھا ہوا ایک سائن بورڈ جس پر "آہستہ گاڑی چلائیں، آگے اسپیڈ بریکر زہیں،" لکھا ہوا ہے، متن کہلائے گا۔ لیکن یہی سائن بورڈ جب پینٹر کی دوکان سے لے جایا جاتا ہے اور سڑک کی بائیں جانب کسی مناسب مقام پر جہاں اسپیڈ بریکر ز بنے ہوں، نصب کر دیا جاتا ہے تو کلامیہ کہلاتا ہے۔ کیوں کہ یہ سائن بورڈ سڑک کا استعمال کرنے والوں

کو ایک اطلاع بہم پہنچا جارہا ہے، لہٰذا لسانی عنصر کے اعتبار سے اگر چہ یہ متن ہے، لیکن یہ ایک ترسیلی سیاق (Communicative Context) رکھتا ہے (کیونکہ اسے سڑک کے اس مقام پر نصب کیا گیا ہے جہاں اسپیڈ بریکرز بنے ہوئے ہیں) ، اور اس کا ایک فنکشنل رول ہے، اس لئے اس کی اہمیت ایک کلامیہ کی ہے۔ ان مثالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ کوئی لسانی عنصر جب تک سیاق سے عاری اور فنکشنل رول سے مبرا رہتا ہے تو متن کہلاتا ہے، لیکن جب وہ حقیقی صورتِ حال کے مطابق بروئے استعمال لایا جاتا ہے تو کلامیہ کہلاتا ہے۔

متن اور کلامیہ کے مسائل پر وین ڈیجک،(۱۴) ہیلیڈے،(۱۵) وڈاوسن،(۱۶) ڈی بگرینڈے(۱۷) ، براؤن اور یول(۱۸) ، رولاں بارت(۱۹) اور دریدا(۲۰) جیسے لسانی مفکروں اور فلسفیوں نے اپنے اپنے طور پر نہایت غور وخوض سے کام لیا ہے۔ ان عالموں کے نظریات ایک دوسرے سے مختلف ہو سکتے ہیں، لیکن ان میں سے کسی نے بھی متن یا کلامیہ کی اہمیت سے انکار نہیں کیا ہے۔

حواشی

۱۔ دیکھئے ترقیِ اردو بیورو (حکومتِ ہند) ، نئی دہلی کی شائع کردہ کتاب "فرہنگِ ادبی اصطلاحات (انگریزی۔ اردو) " از کلیم الدین احمد۔ سنِ اشاعت ۱۹۸۶ء۔

۲۔ مثال کے طور پر دیکھئے گوپی چند نارنگ کی گراں قدر تصنیف "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۳ء)۔

۳۔ ترقیِ اردبیورو (حکومت ہند) ، نئی دہلی کی شائع کردہ "فرہنگِ اصطلاحات (انگریزی اردو) لسانیات" (۱۹۸۷ء) میں Discourse کے لئے "بحث، مکالمہ" اور Discourse Analysis کے لئے "تجزیۂ کلام ومتن" کے اندراجات ملتے ہیں۔

۴۔ اردو کے بعض اہلِ علم Discourse کا ترجمہ 'مخاطبہ' کرتے ہیں جو میرے خیال میں درست نہیں ہے، کیونکہ مخاطبہ کے تحت صرف چند مخصوص قسم کے ڈسکورس ہی شمار کئے جاسکتے ہیں۔ ڈسکورس کی تمام اقسام کا یہ لفظ احاطہ نہیں کرتا۔

۵۔ دیکھئے ایلیزبتھ کلوس ٹروگاٹ(Elizabeth Closs Traugott) اور میری لوئس پریٹ(Mary Louise Pratt) کی کتاب Linguistics for Students of Literature(نیویارک:۱۹۸۳۱ء) ،ص ۴۰۳۔

۶۔ دیکھئے زیلگ ایس۔ہیرس(Zellig S. Harris) کا مضمون'Discourse Analysis'مشمولہ Language شمارہ ۸۲(۱۹۵۲) ،ص ۱ تا ۳۰۔

۷۔ دیکھئے مائیکل اسٹبز کی کتاب Discourse Analysis: (Michael Stubbs) The Socioli Linguistic Analysis of Natural Language(آکسفرڈ:بیسل بلیک ول،۱۹۸۳ء)۔

۸۔ کیبل ٹی وی نٹ ورک کے بعض چینلوں پر پیش کئے جانے والے ٹیلی ویژن ٹاک شوز مثلاً" Big Fight"(میزبان:راج دیپ سرڈیسائی اور"Reality Bite"(میزبان:برکھادت) ،نیز "اکبر کا دربار"(میزبان: ایم۔جے۔اکبر) اس قسم کے ڈسکورس کی عمدہ مثالیں ہیں۔

۹۔ اس موقع پر اسٹار نیوز چینل پر پیش کئے جانے والے ہفتہ وار ٹیلی ویژن ٹاک شو" Movers and Shakers"(میزبان: شیکھر سُمن) کا ذکر بیجا نہ ہو گا جس کی حیثیت ایک دلچسپ کلامی وقوعے(Speech Event) کی ہے جس میں ڈسکورس(کلامیہ) کی کئی شکلیں یعنی کلامی اصناف(Speech Genres) سلسلہ وار وقوع پذیر ہوتی ہیں۔اس ٹاک شو(Talk Show) یعنی 'تماشائے' گفتگو میں میزبان ہر بار ایک نئے مہمان کے ساتھ اسکرین پر نمودار ہوتا ہے اور اس کے ساتھ پر لطف اور پر مزاح انداز میں گفتگو کا آغاز کرتا ہے۔مزید ار بات چیت اور سوال و جواب کا یہ سلسلہ پورے شو تک جاری رہتا ہے جس سے ناظرین کافی محظوظ اور لطف اندوز ہوتے ہیں۔یہ پورا ٹاک شو ایک دلچسپ کلامی وقوعے کی حیثیت رکھتا ہے۔ڈسکورس کی جن شکلوں یا کلامی اصناف پر یہ کلامی وقوعہ مشتمل ہوتا ہے ان میں میزبان کے ذریعے ادا کئے گئے ابتدائی کلمات، مہمان کا تعارف، مہمان سے گفتگو، سوال وجواب اور مکالمے خاص ہیں۔ وقفے وقفے سے موسیقی کی گونج اور طبلے کی تھاپ، نیز شو کے سامعین کی قہقہہ ریزی شو کو اور بھی زیادہ دلچسپ بنا دیتی ہے۔

۱۰۔ ان کتابوں کے نام حسبِ ذیل ہیں :

(۱) رابرٹ۔ایلین ڈی بگرینڈے(Robert Alain de Beaugrande) اور دولف گینگ یو۔ڈریسلر (Wolfgang U. Dressler)، ۱۹۸۱ء،Introduction to Text Linguistics(لندن:لانگ مین)۔

(۲) گیلین براؤن(Gillian Brown اور جارج یول(George Yule)، ۱۹۸۳ء، Discourse Analysis کیمبرج: کیمبرج یونیورسٹی پریس۔

(۳) میلکم کولٹ ہارڈ(Malcom Coult Hard)، ۱۹۷۷ء An Introduction to Discourse Analysis(لندن: لانگ مین)۔

(۴) ویلس ایڈمنڈسن(Willis Edmondson)، ۱۹۸۱ء، Spoken Discourse :A Model for Analy sis(لندن: لانگ مین)۔

(۵) مائیکل اسٹبز(Michael Stubbs)، ۱۹۸۳ء، Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language(آکسفرڈ: بیسل بلیک ول)۔

۱۱۔ اِن رسائل کے نام یہ ہیں:

(۱) Discourse Processes(۱۹۷۸)۔

(۲) Text(۱۹۸۱ء)۔

۱۲۔ ٹیون اے۔ وین ڈیجک(Teun A. uan Dijk(مرتب)، ۱۹۸۵ء، Handbook of Discourse Analysis، چار جلدیں(لندن اور اور لینڈو: اکیڈمک پریس)۔

۱۳۔ این۔ کرشنا سوامی اور دیگر، ۱۹۹۲ء، Modern Applied Linguistics(چنئی: میکملن)، ص ۱۰۲

۱۴۔ ٹیون اے۔ وین ڈیجک(Teun A. Uan Dijk) ۱۹۷ء' Text and Contextلندن: لانگ مین۔

۱۵۔ ایم۔ اے۔ کے۔ ہیلیڈے(M.A.K. Halliday) ۱۹۷۸ء ' Language as a social Semiotics : The Social Interpretation of Languase and Meaning(لندن ایڈورڈ آرنلڈ)۔

۱۶۔ ایچ۔ جی۔ وڈاؤسن(H.G.Widdowson) ۱۹۷۹ء Directions in the Teaching of Discourseمشمولہ The Communicative Approach to Language Teachingمرتبہ سی۔ جے برمفٹ(C.J. Brumfit) اور کے۔ جانسن(K.Johnson)، آکسفرڈ: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۷۹ء۔

۱۷۔ رابرٹ۔ ایلین ڈی بگرینڈے ۱۹۸۰ء (R.de Beaugrande Text Discource and Process: Toward a Multidisciplinary Science of Texts) (فارؤڈ: ایبلکس)

۱۸۔ گیلین براؤن(Gillian Brown) اور جارج یول(Gerrge Yule) ،۱۹۸۳ء، Discourse Analysis(کیمبرج: کیمبرج یونیورسٹی پریس)۔

۱۹۔ رولاں بارت(Roland Barthes) ،۱۹۸۱ ء،'From Work to Text' مشمولہ Image, Music, Text،انتخابِ مضامین اور ترجمہ اسٹیفن ہیتھ(Stephen Heath) لندن: فونٹانا۔ پیر بیکس،۱۹۷۷ء۔ نیوریاک: ہل اینڈ وینگ،۱۹۷۷ء۔

۲۰۔ ژاک دریدا(Jacques Derrida) نے 'متن' کو گیس(Gas) کہا ہے۔(بحوالہ کرسٹوفر نورِس (Christopher Norris) ،۱۹۸۲ء Deconstruction: Theory and Practice(لندن؛ مِتھیون)۔

قلمی معاونین

۱۔ مسعود حسین: پروفیسر ایمریٹس، شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔ بانی صدر و پروفیسر شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی۔ سابق پروفیسر و صدر شعبۂ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی، حیدرآباد۔ سابق وائس چانسلر، جامعۂ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی۔

۲۔ گوپی چند نارنگ: صدر ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی۔ وائس چیرمین، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان (حکومتِ ہند)، نئی دہلی۔ سابق پروفیسر و صدر شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی۔

۳۔ سیدہ جعفر: سابق پروفیسر و صدر شعبۂ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی، حیدرآباد۔

۴۔ مرزا خلیل احمد بیگ: پروفیسر و صدر شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔ سابق پرنسپل، اردو ٹیچنگ اینڈ ریسرچ سنٹر (حکومتِ ہند)، سولن، ہماچل پردیش۔

۵۔ سید اختیار علی: لکچرر شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔

مرتب کی اجازت اور تشکر کے ساتھ
ان پیج فائل سے اردو تحریر میں تبدیلی، پروف ریڈنگ اور ورڈ پروسیسنگ: اعجاز عبید